المكتبة الثقافية

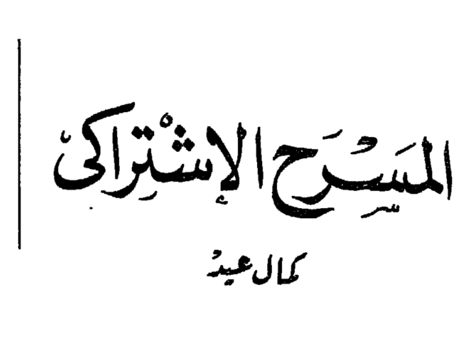
١٥٤

كمال عيد

الدار
المصرية
للتأليف
والترجمة

١٠ أبريل سنة ١٩٦٦

المكتبة الثقافية
١٥٤



١ ابريل ١٩٦٩

توزيع

مكتبة مصر

٣ شارع كامل صدقي - الفجالة - القاهرة

تليفون : ٩٠٨٩٢٠ — ٩٠٥١٤٧

المقدمة

« نشأ المسرح الاغريقى نشأة جماهيرية ويحاول المسرح الاشتراكى اليوم الوصول لنقطة البدء » .

القرن الخامس قبل الميلاد هو العصر الذهبى للمسرح الاغريقى (اليونانى) حيث دأب الشعراء على تقديم أشعارهم ومسرحياتهم فى المدرج الكبير الذى كان دائما مكتظا بالثلاثين ألف متفرج ، وكان العرض يتكون من أربع درامات وكان يستمر لثلاثة أيام متوالية ، وترك اسكيلوس وسوفوكليس ويوريبيديز للشعب اليونانى ما يقرب من ٣٠٠ مسرحية .. لم يبق منها حاليا الا ٣٢ - وكان الشعب يذهب الى المسرح بكارت مجانى من الحكومة لمشـــاهدة التمثيل وكان يعاقب بالغرامة من لا يذهب على اعتبار أن الثقافة حق للشعب وانتشارها مرتبط بتطوره وازدهاره فكريا .

ثم انتقلت الحركة المسرحية الى روما من بعد آثينا .. الا أن الدرامات اليونانية القديمة لم تجد لها صدى فى نفوس الرومانيين .. أما الكوميديات اليونانية فقد وجدت مثيلا لها فى المسرحيات الشعبية الرومانية القـديمة وظلت على اتصال وثيق وتفاعل مع الشعب .. وبذلك أتاحت الفرصة للكوميديا فى روما بالتطور حيث عاصر ذلك كاتب الكوميديا

بلوتوس بقواه النقدية اللاذعة التى أبرزتها ٢١ مسرحية من مسرحياته ، كما نجد أن الشعب فى هذه الفترة ايضا كان يقبل على السيرك حيث الألعاب الرياضية والبطولات الدموية .. وكان يستهوى المشاهدين عربة سباق أكثر مما يستهويهم الأدب والشعر .. وكان التمثيل حيث تم بناء المسرح من الحجر فى القرن الأول قبل الميلاد ، وكانت مسارح صغيرة الحجم وبالتالى فانها تسع جمهورا أقل عددا من مسارح اليونانيين .. وعلى هذا يتضح أن هذا المسرح لم يكن يعجب الا الطبقة الحاكمة ومن هم على جانب واسع من الثقافة .. كما أن بعض الكوميديات التى لم تكن مليئة بالزحام والضجيج كانت تجد مجالا لها فى نفوس العامة من الشعب لما كانت تحتويه من كلمات نقد وتعريض بالسلطات فى ذلك الوقت .. ثم تولدت بعد ذلك كوميديات باسم « كوميديا السادة » بزعامة الكاتب ترانتيوس الذى كان طفلا عندما مات بلوتوس ، وكان يجيد اليونانية واللاتينية الى جانبها مما ساعده كثيرا فى الترجمة من اليونانية وآدابها .

وبعد ذلك لم تسمح حياة المجتمع فى عصر القرون الوسطى بقيام مسرح فى كل مكان .. فالمسرح يحتاج للحياة .. ولا مسرح بدون حياة .. وكيف كان يمكن اقامة مسرح وسط طبقات الاقطاع وبين تعاليم الكنيسة القاسية .. لم يكن يتقابل الشعب مع بعضه فى بداية هذه الحقبة الا أيام الآحاد داخل الكنيسة ووقت اقامة الشعائر الدينية .. ثم انبثقت

رويدا رويدا آداب المعبد من الطقوس والتعاليم الدينية فى حوالى القرن الخامس حيث كانت تنشد أحيانا الشعائر داخل المعبد بواسطة بعض الأفراد ، ثم انتقلت هذه الأعمال من داخل المعبد لخارجه فى الميدان الواسع الفسيح أمام المعبد فى القرن الثانى عشر ، فزادت الرقعة الجماهيرية ازديادا كبيرا .. حيث يقف الجمهور مشاهدا التمثيل ، وفى بعض الحالات حين يتعب كان يتربع الأرض بينما يحضر الناصحون بعض الكراسى معهم ، والعائلات احدى الدكك ليجتمعوا عليها سويا جنبا الى جنب .. وكان يكتب هذه المسرحيات القساوسة وبعض سكان المدينة وهم أيضا أنفسهم الذين كانوا يقومون بالتمثيل وبتجهيز واعداد المناظر الثلاثة (الأرض ، الجحيم ، السماء) وتحضير الاكسسوار والأدوات المستعملة فى المسرح ، وكذلك الاقنعة التى تلبس على الوجه .. وتقدمت المرأة عام ١٤٦٨ لتلعب دورها على مسرح القرون الوسطى وكانت سيدة من مدينة متز .

ثم يأتى دور مسرح عصر النهضة وامتداداته .. ففى عام ١٥٩٧ يجمع جيمس بيربدج أطراف مسرح يشرف عليه فى لندن ، حيث اهتم الجمهور اهتماما خاصا نتيجة طفرة عصر النهضة والميلاد الجديد بالمسرح وتعاليمه وما يمكن أن يفيد به قضايا الشعب .. وسرعان ما تم تشييد مسارح أخرى ، نظرا لرغبات الجمهور المشاهد ، أهمها مسرح

ذو ستة اضلاع وضع على قمة سطح بنائه تمثال خاص للاله هرقل وهو يمسك من بين ذراعيه الكرة الأرضية .. ومسرح الكرة الأرضية يعنى بالانجليزية مسرح الجلوب .. وهو المسرح الذى اعتمد عليه شيكسبير فى عرض مسرحياته حيث أمت الجماهير أمما تحج اليه بعد أن اجتذبتها وسلبت لبها عبقرية شيكسبير .. ولأول مرة منذ المسرح اليونانى يجتمع داخل مسرح من المسارح طبقات من مختلف فئات الشعب على اختلاف درجاته ، مع الفـــارق بين الرجل اليونانى القديم ورجل عصر النهضة من حيث الفكر ومن حيث الانتعاش الذى ساد التعليم والاقتصـــاد والتجارة ومختلف مراحل الحياة والمجتمع .

وفى ايطاليا قام انتعاش النهضة المسرحية على بلاطات عظيمة فى الوقت الذى لم يعدم فيه الشعب من الاستمتاع بالمسرحية الشعبية الريفية التى كانت سائدة فى ذلك الوقت .. هذا بينما نجد أن دراما عصر النهضة الحقيقيـــة بلغت عظمتها فى مدريد (اسبانيا) ولندن (انجلترا) وفى باريس (فرنسا) .. ومثلت فى تاريخ المسرح امرأة على الخشبة حيث قامت بدور دزدمونا فى مسرحية شيكسبير الشهيره عطيل ، هذا بينما كنا نجد ان المرأة كممثلة اخذت طريقها على مسارح اسبانيا ... وفرنسا قبل ذلك .

وفى الجنوب الغربى من أوربا يقف المسرح الاســبانى حيث لم تكن النهضة للشعب قد تطورت تمـــاما وكانت

الاقطاعيات لا زالت تسيطر على العصر وعلى أمور الحياة هناك .. الى جانب ما كانت تستأثر به التقاليد الدينية من حقوق ، وبالتالى لم يكن الفن للشعب بل كان لتمجيد الملكية ورجال الدين والطبقات العليا .. وبهذا فقد صفة الجماهيرية الشعبية ، ولم تكن المواضيع بطبيعة الحال تعنى بمشاكل الأغلبية مثل مسرحية كيلاستينا (١٤٩٩) أول دراما اسبانية كلاسية وكانت فى ٢١ فصلا وهى غير معروف مؤلفها ، وقد عالجت موضوع الحب بين رجل وامرأة وسيدة جمعتهما ببعضهما .. ثم يظهر بعد ذلك كاتب اسبانى هو لوب دى فيجا الذى كتب ما يقرب من ٢٠٠ مسرحية ، وأحيانا كان التمثيل فى عصره يجرى فى القصور وبذلك يبعد المسرح عن الشعب مرة أخرى .

ثم نجد كالدرون المؤلف الاسبانى .. وهو ايضا لا يكاد يزيد فى ارتباطه بالشعب عن سابقه لوب دى فيجا ، فان مسرحيته مسرح العالم الكبير تدور أحداثها فى السحب وبين الملائكة وعنيب البحار مما يحتاج الى مؤثرات ضوئية على مستوى عال ، ولا يرتبط بوجدانيات المتفرجين أو مشاكلهم أو اشتراكيتهم فى الحدث .. هذا بينما لم نعدم فى العصر نفسه كاتبا مثل كيرفانتس الذى كتب مسرحيته الشهيرة « دون كيشوت » الذى يعتبر بها من أوائل الكلاسيين الأسبان .

وفى ايطاليا مرة اخرى تظهر فى القرن السادس عشر

الكوميديا دى لارتى التى تظهر أول محاولة للشعبية الارتجالية والاهتمام بالطبقات الصغيرة ، حيث كانت تمثل بين طبقات الشعب عن طريق الارتجال فى الشارع وبين أحضان الجماهير الحقيقية ، وهذه الكوميديا امتدت جذورها لأصالتها الشعبية الى سائر أنحاء أوربا ، حيث سادت حتى القرن السابع عشر فعاصرت ما يقرب من مائتى سنة ، ووصلت بذلك اسبانيا وفرنسا والمانيا وانجلترا نفسها عظمة المهد الشيكسبيرى .. وطبيعة الشخصيات فى كوميديا دى لارتى هى التى أوجدت شخصيات ترتبط بها الجماهير كشخصيات العجوز بانتالون ، والتاجر الفينيسى (نسبة الى فينيسيا بايطاليا) بعباءته السوداء الطويلة وكاسكيتته السوداء ، وأرليكينو الخادم ، وكابيتانو الجندى الجرىء ، وهى على وجه التقريب نفس الشخصيات التى نبع منها موليير مستقبلا فى فرنسا .

وفى فرنسا نجد مسرح كورنى وراسين وموليير قد ساد العاصمة الفرنسية باريس ، وهى مسارح أيضا بحكم شخصياتها العظامية لم تكن تقترب من الشعب خاصة فى مضمونها .

وفى المانيا يحاول الشاعر الألمانى جيته ومن خلفه شيللر ثم ليسنج وضع قواعد درامة جديدة الا أن أغلب مسرحياتهم كانت تهتم بالبلاط وتدور بين جنباته .. ولم تكن الشعبية الفنية تلقى تجسيدا فى هذه المرحلة .

وفى فرنسا تعود الرومانسية الى الانبثاق والظهور ..

وترتبط الرومانتيكية الفرنسية بسقوط نابليون ونهـوض الأرستقراطية والوقوف ضد الشعبية حتى ظهور الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ من أجل المواطن العادى .. ومن بين شعراء الدراما فى ذلك الوقت يقف فكتور هوجو فى المقدمة ، وتمر اللحظات والأيام لتظهر الطبيعية على يد الكاتب اميل زولا واثنين من ابطالها المخرجين : اندريه انطوان الفرنسى ، وأوتو براهم الألمانى .

واهم ظاهرة للشعبية والاهتمام بهـا فى المسرح الحر لمؤسسه اندرية انطوان هى التصاق هذا المسرح بالشعب والعاملين وجماعات العمال الكادحة والفقراء ، ومحاولته ابراز حياتهم الخاصة وما يعانون منه على خشبة المسرح تمثيلا .. واليه يعزى فضل ابراز الضغط عن طريق الطبيعية والكبت ولا جدوى ضمن مسرحيات المسرح الحر .. هذا فى فرنسا .. بينما نجد المخرج براهم يحاول اعلاء صوت الفرد فى اعماله التى أخرجها ببرلين فى المانيا .. الى جانب ما كان يبرزه من تحركات الشعب فى مسرحياته وهمساته الداخلية .. حتى اللغة التى كانت مستعملة فى تلك المسرحيات كانت تحاول ألا تخرج عن لغة الناس ولغة الشعب لتصـل الى قلوب المتفرجين مباشرة ، كما شارك بنصيب فى هذه القضايا العامة الكاتب الألمانى جرهارت هاوبتمان .

وينبع من ألمانيا أيضا المسرح السياسى بقيادة زعيمه ارفين بيسكاتور المخرج وصاحب النظريات السياسية فى

الفن .. ومنها تنتقل هذه المدرسة الى أمريكا نفسها عندما يسافر بيسكاتور لينشرها .. وأدى ذلك المسرح الى تعريف الجماعات بالمشـــاكل السياسية المحيطة بالمجتمـــع لمحاولة اشراك الجماهير وجدانيا فى التصرفات التي يمكن أن تصدر عن الحكام بعد النهضة السياسية التى عاصرت أوربا بعـــد الثورة الفرنسية .. الأمر الذى نجد له شبيها فى المستقبلية وفى بداية القرن العشرين عند الكاتب الألمانى برتولت برخت الذى زامل أيضـــا بيسكاتور فترة من الزمن وأقام معه مسرحه السياسى المشهور .

وفى بداية القـــرن العشرين فى الروسيا نجد مسرح تشيكوف بدلالاته التى عبرت عن أحاسيس الروسيين من خلال الواقعية النقدية ، ونجد مسرح مكسيم جوركى حيث تبدأ الواقعية الاشتراكية فى الانتشار فى معظم بلاد أوروبا منطلقة من الروسيا ، كما نجد المخرج ستانسلافسكى الذى يعتبر حجر زاوية فى المسرح الحديث يتعهد الكاتبين وأعمالهما بالاخراج وايصال مفاهيمهم الى الجماهير التى التفت حول مسرح الواقعية الاشتراكية .

واذا كان هناك ربط من ناحية الجماهير واحتياجاتها ، فاننا نجد أن المسرح الاشتراكى المعاصر الذى قعدت له القواعد وسنت له القوانين انما يقوم على التفكير فى العمل على جلب الجماهير التى تعاصر المجتمع الاشتراكى ، والتى تتمتع بقوانين الاشتراكية فى أى بلد اشتراكى ، ويجعلها

هى الامداد الأول لمستقبلية المسرح الاشتراكى سواء من خلال قوانينه التى أصدرها وحدد بها اصول هذا المسرح الجديد ، أو من خلال نظام التعامل ، او الارتباط بالأخلاقيات التى تحتمها قواعد المجتمع الاشتراكى ، أو من خلال المحافظة على الجماهير المرتبطة به حاليا ارتباطا تؤكده فنية العروض التى يقدمها ومشروعية أفكاره وتقابلها أيضا وجدانيا مع البيئة الاشتراكية المعاصرة .. ذلك لأن المسرح الاشتراكى المعاصر انما يكاد يشبه فى ارتباطه بالجماهير وبالشعب المسرح الاغريقى الأول ، حينما كانت تسعى الحكومة اليونانية الأولى الى اعتبار الثقافة المسرحية أو الفن المسرحى مشاعا وواجبا من واجباتها ، مما جعلها تعتبر مشاهد التمثيل أمراً هاما وغذاء مكملا بالنسبة لشعبها فى ذلك الوقت القديم — القرن الخامس قبل الميلاد — هذا التشابه هو الذى نقف عنده اليوم بالنسبة لجماهير المسرح الاشتراكى الذى يضع فى سياسته خفض أسعار التذاكر ، بل ان مسرح اليوم يمتاز عن اليونانى القديم بأنه انما يعمل وسط ظروف اقتصادية واجتماعية وعلمية تكاد تكون أقرب التصاقا منها بالاشتراكية من المسرح اليونانى القديم .. بل ان أبطال المسرح الاشتراكى اليوم وشخوص مسرحياته انما هى شخصيات تنبع من واقع المجتمع ، ومن المصنع ومن النقابة ومن العامل ، بينما كانت فى المسرح اليونانى الآلهة والملك ورئيس البلاط والحارس .. كما أن الواقع الاشتراكى الذى يقوم الى حد ما على

الماتيريالية وعلى الملموس انما يختلف فى كثير عن المسرح اليونانى الذى كان القضاء والقدر محور ارتكازه ،حيث كانت الغيبيات تضطلع بكثير من جوانب المسرحية مما لا يمكن معه اتاحة الفرصة للحل العملى أو التفكير الحر .

المسرح كظاهرة اجتماعية :

اذا كان المسرح على ممر العصـــور قد استغل أحيانا للآلهة ، واخرى لرجال الكنيسة والدين وثالثة للبرجوازيين والرومانسيين .. فان ظروف هذه المجتمعات هى التى جعلت منه أداة غير صالحة لمهمتها الأولى الحقيقية .. على اعتبار انه منبر للدعوة والاصلاح .. ذلك لأن السيطرة الكاملة على الاقتصاد أو على المال أو على النظم السياسية هى التى جعلت المسرح يكاد يكون موجها ضد مصالح طبقات الشعب ، وهى التى جعلته بعيدا عن كلمة الاشتراكية بمضمونها الاجتماعى .. فكيف يمكن قيام مسرح يناهض البرجوازية العالية كما كانت فى فرنسا فى القرن الثامن عشر مثلا .. واذا كان الأمراء والنبلاء وأصحاب البيوتات الكبيرة هم الذين يتولون الصرف على التمثيل وعلى الفرق المسرحية التى كانوا ينشئونها بأسمائهم أو تحت اشرافهم .. فكيف يمكن للمسرح اشتراكيا أن يشرك فى أعماله وأن يوجه سياسته لخدمة أكبر طبقة من طبقات العاملين وهو فى أيدى النبلاء والعظماء المستريحين ؟ .

بهذا كان من الصعب على ممر العصور محاولة الوصول الى ايجاد مسرح يخدم الطبقات العاملة ، اللهم الا من بعض أوقات قليلة ، ومن بعض محاولات فردية لم تأخذ طريقها الحقيقى ، ولم تؤد الى أن يكون المسرح كظاهرة اجتماعية مصدر أمل وتفاؤل ، وخط رسالة أو تحقيق تيار يسير ليهدى أو ليوجه أو ليرسم أو ليساعد على القيام بالمهمة الجليلة التى انشىء من اجلها المسرح ، وهى اشراك الجماهير المشاهدة مشاركة جادة وفعالة وحقيقية فى المشاكل التى يعرضها عليها ، اذن .. فطالما ان هذه المشاكل التى تمثل تختلف عن المشاكل التى يحسها المشاهدون ، فان المسرح لا يصل ابدا الى رسالته الحقيقية ولا يتعدى الأمر أن يكون عملية تزييف لثلاث ساعات هى زمن العرض ، ثم ينصرف الجمهور الى بيته ويغلق المسرح أبوابه ليبدأ من جديد فى الليلة التالية .. وهكذا دواليك ...

والمسرح الاشتراكى نشأ بالطبع كما هو واضح من تسميته فى الدول الاشتراكية التى تتبع المعسكرالاشتراكى : وأياً كان اختلاف ظهور هذا المسرح وبدؤه لنشاطه الجدى المتسم بالاشتراكية حسب تطور كل بلد اتخذ الاشتراكية طريقا له .. فانه من الواضح من تاريخ الأدب المسرحى أن المسرح ارتمى كثيرا فى احضان البرجوازية والاحتكارية والنبيلية والأرستقراطية .. وجرب كل هذه النظم وانطبع بها وتأقلم بأساليبها ، ومن ثم فان أى دولة حين ترفض كل

النظم السياسية وتتخذ الاشتراكية طريقا لهـا فان ذلك يعنى بل ويستلزم ان يتبعها مرفق هام من مرافقها كمرفق المسرح .. ومن ثم كان لا بد للمسرح كظاهرة اجتماعية لها دلالتها وعلاماتها المميزة وتأثيراتها الخاصة — لارتباطه فكريا وثقافيا وفنيا ووجدانيا اتصالا مباشرا بالجماهير العريضة — كان لا بد لهذا المسرح أن يتبع نظام مجتمعه ، وان يتعرف بالتالى على الأهداف الحقيقية التى يخطط فيها مجتمعه وتسير بها حكومته فى طريق الاشتراكية ليمكنه هو ايضا كمسرح اشتراكى أن يســاير التطور الاجتمــاعى أو السياسى او الاقتصادى الذى تختطه الدولة فى سبيل التقدم ، وعلى طريق التحول نفسه حتى لا يفقد معالم الطريق .

والحقيقة ان الدول الاشتراكية التى سبقتنا فى هـذا المجال سواء فى تشيكوسلوفاكيا أو المانيا او المجر أو بولندا او رومانيا أو الاتحاد السوفيتى وغيرها من دول المعسكر الشرقى ، حين اعدت للمسرح الاشتراكى عدته اضطرت الى وضع قوانين خاصة اختلفت فى كل منها عن الأخرى فى اسلوب التنفيذ وان لم تختلف فى الهدف أو فى الرسالة .. فان امكانيات كل دولة بحكم موقعها الجغـرافى ، وبحكم تعدادها وبحكم ظروفها السياسية والاقتصادية والتجارية ، بل وحتى بحكم الآثار المنطبعة عليها فنيا فى حياة مسرحها القديم ، جعل كلا منها تتميز عن الأخرى فى الأسلوب الذى اتخذته لبناء مسرح اشتراكى .. بناء قوميا يضمن لهـا

الطابع الفنى الخاص بها .. الأمر الذى نجده حاليا فى كل منهـــا من وجود مسرح قومى له مميزاته وتيـــاراته واستنباطاته ، وله ممثلوه ومخرجوه وفنيـــوه وعاملوه ومديروه ، وله أيضا خاصيته التى تميزه عن زميله المسرح الاشتراكى فى الدولة الأخرى ، والذى تتضح فروقه جلية فى المهرجانات الدولية والمسابقات الفنية وعروض المسارح الصيفية القصيرة التى تجمع بين هذه المسارح الاشتراكية .

ولضرورة التخلص من آثار القـــديم ، ومن الانطباعات الطويلة التى عاصرت الفنون المسرحية بل والتشكيلية فى معظم البلاد الاشتراكية التى قامت بها مسارح اشتراكية تعمل من أجل العامل والفلاح ، ومن أجل تثبيت النظريات الاشتراكية الجديدة التى تتعرض لها الشعوب والأفراد ضاربة بذلك النظم الرأسمالية القديمة والمعاملات التجارية والاقتصادية غير السليمة لابراز حياة الانسان الاشتراكى . . كان لا بد من قيام عملية التأميم لتضمن الدولة الاشتراكية مراقبة تنفيذ افكارها الشعبية على مستوى القاعدة العامة للجماهير المشاهدة ، وكان لا بد من أن تستحوذ الدولة على المسارح الخاصة جميعها حتى يمكن رسم سياسة موحدة تنبع من مجلس أعلى للمسرح يقوده المختصـــون فى فنون المسرح ، والذين تلقوا دراســـات مسرحية مباشرة تجعلهم يستطيعون أن يوجهوا دفة المسرح التوجيه الفنى المباشر الى جانب عدد قليل من المؤمنين برسالة الفــن والأدب ،

واستصدرت الدول الاشتراكية القوانين بتأميم المسارح .. وكان لا بد لها بالطبع أن تعوض أولا أصحاب هذه المسارح الخاصة عن دور عروضهم وتكاليفها ، وبطريقة أو بأخرى ، استطاعت أن تضع المسارح الخاصة تحت يدها .. فقد كان المعروف أن المسرح القومى وربما الأوبرا هما المسرحان اللذان يتبعان الدولة قبل اتمام عملية التأميم .. وكان لا بد من تشغيل الطبقة العاملة السابقة فى المسارح الخاصة فأبقتهم الدولة ، بل ان احد مديرى المسارح واحد أصحابها فى نفس الوقت صرح فى أحد المؤتمرات المسرحية فى احدى البلاد الاشتراكية أنه يحس بعد انضمام مسرحه للدولة بالاطمئنان عن ذى قبل .. وكان يقصد أنه كرجل فنى اذ كان يشغل وظيفة مخرج الى جانب الادارة الفنية .. كان يقصد أن تفرغ الفنان لعمله كمخرج فى المسرح الاشتراكى الجديد الذى يرجو الكثير من فنانيه وأول هذا الكثير هو التفرغ لتحمل التبعة والمسئولية التى تعرف عن المسرح لما فيه من أسى وكفاح وعرق وضنى .. كان يقصد هذا المخرج أن يوضح تحمل الحكومة للمسئوليات الادارية والتركات التجارية والاقتصادية المثقلة والمتصلة بحياة المسرح وتفرغه هو للفن ، ولبذل أقصى جهوده للاستفادة ولتأكيد الرسالة الجديدة ، ثم للقراءة والاطلاع والأسفار والاستزادة الدائمة المطلوبة لفن المسرح وللعاملين بفن المسرح .

واذا كانت الحكومات الاشتراكية قد سارت بنظم جديدة فى اقتصادها فى تجارتها وفى تعاملها وفى علاقاتها الخارجية ، فان ذلك يستتبع ضرورة تغيير جذرى فى مرفق هام كالمسرح كأداة لنشر الثقافة والتسلية واداة للاتصال بالجماهير العريضة .. هذه الجماهير العاملة الكادحة التى ترتكز عادة على الحكومات الاشتراكية باشراكها هى شخصيا فى الحكم وفى مجالس ادارة الشركات وعضوية النقابات بل وفى مجالس الوزراء .. ومن ثم وجدت الحكومات الاشتراكية أن قوانين المسرح القديمة التى كانت من وضع الأفراد والتى لم تكن تعبر الا عن الاحتكارية أو الأفكار الرجعية غير صالحة حيث انها لا تصلح للمهمة التى ألقيت على المسرح فى العصر الاشتراكى الحديث .. لتعارضها التام سواء فى نظام العمل أو فى الأهداف أو فى طرق التنفيذ ، او حتى فى نظم التقسيم والتكليف بالمهام .. فطالما تغير شكل العرض المسرحى فان ذلك بالتالى يقضى أو يستتبع تغيير الوسائل المؤدية لهذا العرض أو المحددة لخدمته .. كما يتعارض تعارضا تاما مع طريقة العامل نفسه فى تحمله لمهام وظيفته وفى فهمه لها وفى حدودها .. فان نظام المسرح الاشتراكى مثلا يقضى باشراك كل عامل فى المسرح من بوابه الى مخرجه فى المسئولية .. وابدأ ببوابه فهو لا يقل شأنا فى اسهامه فى العرض المسرحى عن مخرجه قائد العرض وموجهه .. وفى نظم المسرح الاشتراكى لا يمكن فصل هذه القواعد أو

الأهداف .. ذلك لأن المسرح منذ نشأته عرف بأنه عمل جماعى ، فما بالك والاشتراكية معناها اشراك كل فرد فى العمل ، وتحمل كل المسئولية تجاه العمل ، ومن ثم اشراك الكل أيضا فى نصيب النجاح الذى يحققه العمل على اعتبار أن كل مشترك مساهما بفعالية فيه .. ومن ثم لا يحق لأى كائن من كان بخس حقه أو هضمه أو التغاضى عنه طالما أن مسئوليته تجاه العمل تشكل جزءا هاما وفعالا فى قيمة العمل نفسه .

وحاول المسرح الاشتراكى فى كل بلد أن يرسى قواعد هامة لمسرحه ضمنها كتيبا صغيرا أطلق عليه (نظام المسرح الاشتراكى) .. وحاول المشرع الفنى الذى وضع أسس هذا الكتيب أن يضمن للمسرح الاشتراكى القوة الحقيقية وأن يضمن فى الوقت نفسه للعامل به الرفاهية والراحة والاستقرار .. ومجموع قواعد هذا النظام بقدر ما هى جادة وملزمة للعامل من مخرج الى ممثل الى قائد عرض مسرحى (مدير مسرح) الى عامل اكسسوار للأدوات المسرحية الى بواب المسرح وعامل الملابس بها الى المدير الفنى ، بقدر ما هى تتيح لكل منهم طبيعة حرة للعمل الفنى وراحة نفسية هادئة وراحة جسدية معقولة ، فانها تسمح لذهن الفنان بالابتكار والخلق لتطوير المسرح الاشتراكى كما تضمن له لقمة العيش الدائمة بل والمسكن القريب من مسرحه .. وباختصار فان المسرح كظاهرة اجتماعية انما يجب أن ينبع

من المجتمع الاشتراكى الذى يمده بالمـال ، ومن أجل هذا وجب عليه أن يساعد ببنائه وبقوة رسالته الفنية والتعليمية والتوجيهية والثقافية والترفيهية فى خـدمة هذا المجتمع بما يعرضه وبما يحتذيه العاملون فيه من أخلاقيات تمثل الريادة فى الأخلاق الاشتراكية والتعاون الاشتراكى ، والمعاملات بين الفرد والفرد وبين الفرد والمجتمع ، وبين الفرد والدولة ، وأخيرا بالنتيجة التى تساهم فى تكوين انسـان العصر الحديث.

المسرح والأدب :

واذا كان الأدب أدبا ، فان المسرح أدب وفن ، فلا مسرح بدون مسرحيـة .. قد تكون هناك مسرحية بدون مسرح ، وأعنى بها المسرحية المؤلفة أو المترجمة والمطبوعة فى كتاب.. ولكنها لا تصبح فنا الا اذا خرجت من رف المكتبة لتأخـذ طريقها عن طريق الفن المسرحى ، ومن خـلال مساعدات المفـاهيم الفـكرية وبروزها ، والأداء التمثيلى والحـركة المسرحية والموسيقى والاضاءة .. كل هذا يقدمه المخرج مؤلف العرض المسرحى الجـديد وموجهه ، لأنه فى تكوينه لكل هذه المجموعات الفنية انما يؤلفهـا ويبوبها وينسقها ، ويقدم مضامين ويؤخر أخرى ، وينهى بليلة العرض الأولى أعماله الفنية كلها ليجد لها ايقاعا موحدا يتسم بصورة فنية كاملة تماما كاللوحة حينما تأخـذ طريقها للعرض فى احـد المعارض .

فأدب الكتاب يختلف فى كثير عن أدب المسرح رغم أن المؤلف واحد والألفاظ واحدة والتعبيرات واحدة .. ولا يمنع هذا من اعتبار أدب الكتاب هو الأصل ، اذ من خلاله تنبع كل القضايا التى يعالجها المخرج بفنه ، ولكنه يعرضها بأسلوبه هو كصانع وكمخرج منفذ أو مفسر أحيانا .. فاذا ما التزم المسرح الاشتراكى بكلمة المؤلف الأولى ، وجد انه من الصعب عليه البدء وسط تياراته الفكرية الاشتراكية الجديدة بكتاب قدامى عاشوا فترة الاحتكار أو فترة الاحتلال أو فترة الرفاهية. . لهذا كانت المسارح الاشتراكية تعتمد اول ما تعتمد على الكلاسيكيات ، على اعتبار أن مضامينها انسانية وخاصة الشيكسبيريات .. والكاتب شيكسبير يمثل فى البلاد الاشتراكية فى المستوى الثانى بعد بلده نفسها انجلترا — أما بالنسبة للكتاب المحليين فان كل بلد اشتراكى حاول أن يوجد فى مسرحه الكاتب الذى ينفعل بالعصر الذى يعيشه ، وبالحقبة التى يعيشها ليستطيع بالتالى أن يعكس الاتجاه الذى ينطبع عليه ، وليس معنى هذا الزام الكاتب بأدب اشتراكى معين أو موجه كما يحسب البعض ، وما يرددونه من أن الزام الفنان امر ضار على اعتبار أنه يستوحى من ذاته ولا يوجه سياسيا أو اجتماعيا .. ولكن الحقيقة التى نراها سائدة فى المجتمع الاشتراكى العالمى فى مسارح هذه الدول ، ان بلادهم تقدم الى جانب مسرحياتهم الاشتراكية التى تعالج مشاكل الدولة والفلاحين

والعمال والصناع والطبقات الكادحة كطبقة وقادى القطارات أو عمال التراحيل مثلا .. تقدم سارتر الوجودى، وبيكيت التشاؤمى ، واوزبورن الساخط ، وكافكا العدمى ؛ رغم التفاؤلية التى تتسم بها روح المجتمع الاشتراكى نحو التحرير ونحو الاشتراكية ونحو الديمقراطية .. وباختصار نحو حياة أفضل .. ذلك لأن سياسة المسرح الاشتراكى تعرض الى جانب الآداب الاشتراكية ـ الملتزمة بقضايا الجماهير المشتركة فعلا فى العرض باقدامها عليها والاستمتاع بها ـ تعرض الآداب العالمية الأخرى ، وتفتح نوافذها على مصراعيها للتعرف على الآداب المجاورة حتى واو كانت معارضة .. ذلك لأن فلسفة خاصة تقول ان عرض هذه الآداب التى تتخذ خطا سوداويا أو تشاؤميا احيانا ، انما هى تأكيد لابراز روح العصر الاشتراكى وسماحته واتاحته الحرية لكل كاتب للتعبير عن رأيه حرا دون الزام له ؛ وهذه التصرفات بمثابة تأكيدات تساعد الحكم الاشتراكى على المضى ، وعلى تبادل الحوار مع موطنيه ، وعلى التنفس فى جو مناخى نقى ، وعلى انتظار مزيد من الأمل ومزيد من التفاؤل ومزيد من الاستمرار فى قضية الكفاح من أجل مجتمع أحسن ، ومن أجل خدمات اعظم واجل .

ولا يمكن نسيان ما للأدب من قيمة فعالة فى ربط عجلة الجماهير فكريا به ، ويكفى أن ثورة ١٩٠٥ التى فشلت فى الروسيا قبل قيام ثورة ١٩١٧ كانت نتيجة لأعمال كتاب

الروسيا فى ذلك الوقت .. بل ان أحدا من الأدباء الاشتراكيين لا يمكن له أن ينكر فضل جوركى فى تحريك الجماهير وتحريضهم ، كما لا ينسى فضل الكساى أوربازوف وشولوخوف وتشابك وغيرهم .

لهذا لجأت المسارح الاشتراكية لتخصيص عدد من الشبان النابهين اشتراكيا للعمل على ايجاد ميلادات جديدة تكون بمثابة دعامات أدبية يرتكز عليها المسرح الاشتراكى ، فأوفدت عددا منهم الى مراكز الدراسات الاشتراكية للاطلاع والبحث ومحاولة الدراسة لنظم الاشتراكية اجتماعيا وسياسيا ، وتركت لهم حرية الكتابة فى المشاكل التى يحسون بها أو التى يرونها صالحة للعرض الجماهيرى أو للغذاء الفكرى الاشتراكى .. ونبعت نتيجة لذلك مشاكل الأسرة ومشاكل العاملين الاشتراكيين ، كمشاكل عدم فهم الأب أو الأم — الذى عاش فى فترة ما قبل الأشتراكية — انه الذى يعاصر بالفعل التفاعل الاشتراكى المعاصر ، وحاولت المسرحيات ايجاد الحلول العملية لذلك حتى تقضى على المشاكل الفكرية التى يمكن أن تنشأ نتيجة هذه الفروق ، ونتيجة لهذا التباين فى التعامل بين شخصيات الأسرة الواحدة .. كما عالجت مشاكل اشتراكية أخرى حقوق العامل وجموحه واغراقه التام فى الاشتراكية ، وانتقدت أحيانا هذا الاغراق ، وبرغم ما فيه من انتقاد فان الحكومة الاشتراكية كانت تسمح بذلك ، فان النقد البناء

هو أول ما تعترف به الاشتراكية وهو ما أقرته فى كل نظمها وقوانينها .. ذلك لأنها تعرف مبدأ الخطأ وتقره .. والذى يعمل هو الذى يخطىء .

وأتت الفترات التى عاشها الأدباء المساعدون لتثبيت دعائم الاشتراكية بالنتاج الطيب ، كما أن تبادل الزيارات بين الدول الاشتراكية بعضها البعض ، وحضور الكتاب المؤتمرات المختلفة ، واشتراكهم فيها بالبحث والمناقشة والتفسير لقواعد المجتمع ومدى اشتراكيتها قد عاد بالكثير على أدب المسرح فى هذه البلاد .. وغالبا ما تختفى ألفاظ الاشتراكية والديمقراطية والتعاونية من انتاج هؤلاء الأدباء الاشتراكيين الحقيقيين فعلا ، ليحل محلها الحدث الاشتراكى والخط الدرامى الاشتراكى والتوجيه الاشتراكى والنقد الاشتراكى فى صورة قضية حقيقية بعيدة عن الزيف وعن الطنطنة وعن الأهداف وعن فن الدعاية والاعلان .. ذلك لأنها تبحث عن نتيجة تقرب من الاشتراكية والاحساس بها ، ومن ثم تأتى مرحلة الاقتناع .. قبل ما تبحث عن الألفاظ التى تتشدق بها والتى تجعلها تحول الفن الى مدرسة أو درس تعليمى أو محاضرة سقيمة لفن الاشتراكية أو للمسرح الاشتراكى أو للأدب الاشتراكى .

وحاول المسرح الاشتراكى أيضا فى سبيل الحفاظ على أدبائه وفنانيه بصفة عامة أن يضمن لهم التفرغ الكامل لعملية توليد الأدب ، وأن يحافظ على مزاجهم الخلاق

لاعتزازه بحقيقة مولد الأدب وظروفه الملازمة لهذا الميلاد .. وهى بينما أعطت الكاتب الضمانات المعيشية والمالية لم تلزمه بالكتابة أو بالعدد المطلوب انتاجه . وأحس الأديب بقوة ذاته فى العيش وفى الخلق وبالتحرر الذى تتيحه له الدولة ، فولد لذلك احساسا خاصا لديه .. احساسا لا شعوريا بالعمل على الخلق وعلى ضرورة العمل بعد الاحساس العظيم بهذا الكيان للفرد .. هذا الاحساس الذى ينبع من نفسه وحسب ما يصوره له فكره دون تزييف أو اعلان . من هنا كان الأدب اشتراكيا صادقا ومفيدا .. صادقا لأنه يخرج من ذهن فنان كاتب قدير له حرية العصفور فى التنقل والتنزه والعيش والابتكار ثم التسجيل .. ومفيدا لأنه انما يعكس فى حقيقته انطباعات الجماهير ويعبر عنها وعن حقيقة آلامها وآمالها وكفاحها وأحلامها .

وقد تمضى على الكاتب فترة لا يجد فيها المزاج الخلاق للكتابة .. لكن الدولة لا تحاسبه أو تطالبه ، وفى هذه الطريقة تربية ـ حتى لنفس الكاتب ـ على الاحساس بالطمأنينة وعدم الرقابة ، ومن ثم يتولد عنده تلقائيا احساس بالمسئولية تجاه نفسه وتجاه بلده وتجاه مجتمعه الاشتراكى ـ الأمر الذى لا يجعله يسرق مال بلده أو مال دافعى الضرائب ليجد عملا آخر يكسب منه أو يسرق ان شئت أن تقول .

التخطيط ونوعية المسارح :

« ان التخطيط فى المسرح الاشتراكى هو الذى تعنى به المسارح التى تهتم بوقت الفرد سواء كان مشاهدا او عاملا ، وهو الذى يرسم سياسة مستقبلية للممثل وصحته وكيانه ، وللعامل وسعادته ، حتى يمكن الاحتفاظ بهم فى أكبر عدد من المسرحيات على المدى الطويل » .

* القيادة الموحدة :

ان الالتزام بسياسة التخطيط امر هام فى المجتمعات الاشتراكية لما للتخطيط من أهمية بالغة فى العصر الحديث .. والالتزام بسياسة تخطيطية فى كل ميدان من الميادين يفيد الكثير ويعود بالجدية وتحديد المسئولية الكاملة ضمانا للحصول على النتائج المرسومة فى عملية التخطيط والمنتظر الحصول عليها .

والمسرح الاشتراكى يخضع هو الآخر للتخطيط شأنه فى ذلك شأن أى مرفق هام فى الدولة وخاصة للاتصال المباشر بالكتل الشعبية وبالجماهير على اختلاف طبقاتها . والتخطيط الملتزم فى المسرح الاشتراكى يتيح الفرصة لكل مسرح لاختيار مسرحياته وسياسته كاملة بواسطة لجنة ثلاثية من المدير الفنى للمسرح (وغالبا ما يكون مخرجا أو

ممثلاً) يساعده دراماتورج (وهو أديب مختص بشئون الأدب والدراما ودارس لهما) والمدير المالي والاداري للمسرح (وغالبا ما يكون من التجاريين) . هذا التخطيط على المستوى الخاص (الأول) الذى يتبعه تخطيط على المستوى العام (الثانى) حيث وكالة الوزارة المشرفة على شئون المسارح التى تتبع أحيانا وزارة الثقافة ، وان لم توجد وزارة لشئون الثقافة فانها تتبع وزارة التربية والتعليم .

والحكمة من اختيار هذه اللجنة الثلاثية هو ما أسموه بهدف القيادة الموحدة فى كل مسرح .. حيث تعمل هذه اللجنة الثلاثية على ابراز مهمة المسرح الذى انشأته الدولة وتسهر عليه ، وهى فى هذا تقوم بمساعدة واحد أو اثنين من كبار الأدباء المعتمدين للمسرح خصيصا فى البحث عن جدول أعمال السنة من المسرحيات وتختارها ، سواء من المسرحيات الأجنبية (العالمية) أو المحلية ويعهد الى الدراماتورج بمراجعة نصوص المترجمات فى العالميات واختيار الأصلح منها وتنقيحه أو اختصاره ان استلزم الأمر ذلك وحسب وجهات نظر المخرج المطلوبة ، وهذه اللجنة مكلفة باعتماد عملها هذا فى شهر مايو من كل عام للموسم الذى يبدأ من أول سبتمبر ـ بدء الموسم المسرحى فى أوروبا ـ وهى أيضا مكلفة بالاعلان عنه كاملا حتى يمكن لحاملى الكارنيهات الذين يحجزون الموسم المسرحى بأكمله من التعرف عليه ، حيث يتضمن الاعلان أيضا مواعيد افتتاح وبدء كل مسرحية

ومواعيد انتهائها . ولا يمكن فى المسرح الاشتراكى ، بل ولم يحدث قط أن تأخرت مسرحية واحدة عن اليوم المعلن عنه لها ، والا كانت كارثة تهدد قداسة مقاييس الثقافة وعقول محبى المسرح ومريديه .

وفكرة ضم المدير المالى لهذه اللجنة هى مساهمته فى حل الاشكالات المالية وما يختص بالميزانية .. وتفرغ اللجنة لكل مسرح يتيح الفرصة للعمل من أجل النص المسرحى والعرض المسرحى فى ظل من الاستقرار والتركيز وكل ما هو سابق على ماهية بدء التدريبات للممثلين والحركة المسرحية .

* اللجنة الفنية

وكما اهتمت قوانين المسرح الاشتراكى بكل كبيرة وصغيرة فانها تسير على مدى انجاز طبيعة العمل حتى النهاية ، وهى تقرر ثلاثة عروض كبروفات نهائية (جنرال) تامة كاملة بالملابس المسرحية والماكياج (فن تخطيط الوجه وتلوينه) والأدوات المسرحية (الاكسسوار) والاضاءة المسرحية ، والجمهور الذى تدعوه من بين النقاد وطلبة الجامعات الفنية وكليات الفنون واقرباء الممثلين والأجانب المقيمين فى مهمات رسمية أدبية أو فنية واعضاء المسارح الاخرى وأساتذة الأكاديميات والجامعات .. وهذه الأيام الثلاثة للبروفات النهائية تجرى فى وقت جلسة التدريب

الصباحية العادية ويدخلها الجمهور السابق بتذاكر مجانية وتفتح فيها بوفيهات المسرح وتباع فيها البرامج الخاصة بالمسرحية .. أى أن العمل يجرى فيها كنظام العمل فى العرض المسائى تماما .

واللجنة الفنية بكل مسرح قوامها المخرج الأول بالمسرح وعادة ما يكون من القدامى المثقفين ، يوجه ويخدم ولا يسيطر أو يأمر الى جانب مخرجى المسرح نفسه ، وعددهم يكون عادة ما بين اثنين وأربعة ليشاهدوا كل عرض مسرحى وليتناقشوا فيه ، وليبذل كل منهم جهده الفكرى والفنى وملاحظاته صادقة من أجل رفعة المسرح الاشتراكى وعظمته .. وكل مخرج يتلقى بكل ترحيب ملاحظات زملائه التى عادة ما تجرى المناقشات فيها على المستوى العلمى الموضوعى البحت نتيجة لتقارب الثقافات الفنية بين المخرجين فى الدولة الاشتراكية .. ذلك لأن لفظ مخرج هناك لا يمكن أن يمنح هباء ، اذ لا بد للمخرج الرسمى فى الدولة أن يتمتع بالثقافة الفنية والشهادات العلمية والخبرة التى تتيح له أن يقدم الانتاج العالى المطلوب ، الذى يوافق جدية مشروع المسرح الاشتراكى وقيمه .. ومخرج العرض أخيرا غير ملزم بما يقدمه زملاؤه من ملاحظات ، ولكنه فى الغالب ما ينفذها لأنها كما قلت انما تنبع عادة من فكر فنان على مستوى معين من الثقافة الفنية ، وبصدر يملؤه الصدق ولا

يحتوى على الحقد أو الصدأ الذى يحطم حياة الفن نفسها ، ولا يقدم فنا فى العادة على الاطلاق .

* الجهاز المسرحى :

من المعروف أن الدولة الاشتراكية تبيح لكل عامل فيها العمل وتعطيه فرصة الاجادة لهذا العمل ، وفرصة البحث والدراسة وابتكار وسائل التجديد والتنشيط .. والمسرح شأنه فى ذلك شأن باقى القطاعات ، بل ان السياسة التى تتبعها الدولة فى التخطيط لمعاهد التمثيل والسينما فى المجتمع الاشتراكى انما ترتبط ارتباطا وثيقا بحالة المسرح أو السينما الراهنة فى الدولة ، فهى تقبل وتخرج فى هذه المعاهد الفنية ما يفى باحتياجاتها حسب خطة خمسية موضوعة ، وبالتالى يمكن تشغيل كل الخريجين بالحقل الفنى فى المسرح أو السينما أو التليفزيون أو الاذاعة .. الا أن المسرح فى هذه الدول يعتبر أبا للفنون ، وهذا ما جعله يرقى الى المستوى الفنى العالى الذى يتمتع به اليوم من بين مسارح العالم نتيجة لفهم هذه الدول طبيعة عمل المسرح من مشاق .. فهو الفن الذى يحتاج الى وقت طويل للاستيعاب والبحث ، ثم تأتى بعده فى الأهمية والمشقة فنون السينما والاذاعة والتليفزيون ، وأغلبية البلاد الاشتراكية تعتبر ممثل المسرح هو الأصل ، ولا يتعامل مع السينما أو الاذاعة أو التليفزيون الا الممثل المسرحى القادر

بفنه المسرحى على العمل وبسهولة فى كل هذه المرافق ، والذى يقدم خدماته للدولة عن طريق المسرح وخشبته .. ذلك لأنه لم يفت على المشرع هناك سهولة صناعة السينما وآليتها كفن ، ولم يفت عليه أيضا تفضيل بعض الممثلين طريق السينما أو غيره واختياره كطريق سهل يمكن التنعم به والوصول عن طريقه الى الشهرة والمال والهروب من حياة المسرح الشاقة المضنية بتدريباته المستمرة .. وكانت النتيجة الطبيعية لذلك قوانين المسرح الاشتراكى التى حتمت على كل فنان أن يقدم جزءاً من فنه ومن أصالته للمسرح ، فازدهر مسرحهم نتيجة ضريبة الجهاد التى يدفعها فنانوهم لانعاش الحركة المسرحية والمحافظة على هذا الانتعاش . ولهذا ارتضى الممثل فى المسرح الاشتراكى العمل مقتنعا بأهمية دفعه لهذه الضريبة ، فحاول الارتفاع بالتالى بفنه عن طريق الاخلاص الكامل .

ولقد هيأ التخطيط السنوى جدولا سنويا حدد لكل ممثل مهامه وأدواره ، وهو عادة يقضى باشراكه فى ثلاث مسرحيات على الأكثر من بين خمسة أو ستة عروض يقدمها المسرح الواحد سنويا .. ومن ثم أصبح للممثل الواحد حرية التعاقد فى وقت فراغه الذى يعادل عادة نصف سنة كاملة ، على اعتبار أن تدريبات المسرحية الواحدة تستغرق حوالى الشهرين ، وأصبح فى مقدوره التعاقد على العمل بالسينما أو الاذاعة أو التليفزيون فى غير أوقات عمله بالمسرح

وبتصريح خاص من مسرحه ايضـا زيادة فى الاطمئنـان ، وضبطا لمواعيد العمل وضرورة تنفيذها حرفيا ، وهذا سهل بالتالى طرق الاتصال بين تشغيل الفنان فى أكثر من جهاز بالدولة الاشتراكية وفى خدمة فنونها .. والتسجيلات فى الاذاعة والتليفزيون ترتب من الدولة على أساس شغلها فى الوقت ما بين انتهاء جلسة التدريب اليومية الصباحية ، وعادة ما يكون ذلك بين الساعة الثانية بعد الظهر والسادسة مساء ، وهو ميعاد وصول الممثل لحجرة ملابسه استعدادا لعرضه المسرحى الذى يبدأ عادة فى تمام السابعة مساء بأغلب مسارح الدول الاشتراكية ، حرصا على راحة الفنان والمتفرج فى آن واحد ، اذ عادة ما ينتهى العرض المسرحى فى الساعة العاشرة أو العاشرة والنصف على الأكثر .

واقتضى ذلك التنسيق بين الجهات الفنية انشاء مكتب واحد يقوم على خدمة ثلاثين مسرحا فى العاصمة الاشتراكية وحـدها ، تضم ألفى ممثل وممثلة يعملون جميعا بنظام عقرب الساعة ، ينفـذه ويشرف عليه بكل مسرح مكتب السكرتارية الفنية .

واقتضى ذلك فى التخطيط للمسارح تخصيص فرقة مسرحية كاملة العناصر والوحدات الفنية فى كل مسرح عن طريق التعاقد الذى يعقده مدير المسرح ويعتمده الوزير المختص ، وهذا التعاقد يعود الى قاعدة مالية ترتبط بتاريخ التخرج أو مدى تقدير الخبرة ، الأمر الذى لا يسمح باقامة

خلل فى أى من مسارح الدولة ، وتمنع خطف الممثلين من المسارح الى بعضها البعض طالما انها تتبع دولة واحدة .

والى جانب كل الامكانيات الفنية واعداد كل الجهاز البشرى لطـاقم المسرح ، فان بكل مسرح فـرقة للأدوار الثانوية (الكومبارس) عددها عادة ما بين ١٥ ، ٣٠ ويمكن الاستعانة من الخارج بأدوار ثانوية أخرى فيما لو اقتضى الأمر ذلك .. وهذه الفرقة يتقاضى أفرادها مرتبات شهرية ثابتة شأنهم فى ذلك شأن بقية الممثلين وعلى قدر مستواهم الفنى .

والى جانب الجهاز الفنى وضعت الدولة الاشتراكية نظاما اداريا يرأسه المدير المالى والادارى يُعرّف كل فرد فى جهازه انه انما قدم الى هذا المسرح ليعاون الجهاز الفنى وليسير بخطى وثابة ثورية تختلف عن المعاملات العادية فى المصالح الأخرى . ولذلك فان الجهاز الادارى لكل مسرح انما يختار عادة من بين النابهين المحبين لفن المسرح ومن تكون له دراية بأعمال الأدب أو المسرح أو هواية التمثيل أو ما شابه ذلك حتى يمكن له أن يحس بمشاكل الفنان المسرحى واحتراماته ونبضاته وومضاته من أجل مساعدته على حل مشاكله الادارية التى تكون عادة طفيليات صغيرة طالما انها نوقشت مناقشة تفصيلية فى القيادة الموحدة الممثل فيهـا المدير الادارى المالى الذى يصدر بالتالى تعليمات لكل الجهاز الادارى التابع له بالتحرك للتنفيذ وليس لاقامة العراقيل

أو ابتداع المشـاكل والبحث عنها أو التحكم أو التمسك بأهداب البيروقراطية .. اذ أن العمل يسـير فى مجالات الاداريين بالمسرح بنظام يكاد يعادل فى سيره دقة جلسات التدريب فى المسرحية .

وتحديد وظيفة كل عامل بالمسرح وحقوق هذه الوظيفة وواجباتها على الفرد الذى يشغلها يجعل الادارى فى المسرح ملتزماً أيضا ومنفذاً لتعليمات رئيسه المدير الادارى المالى ولا يمكن بأية حال من الأحوال أن يخرج بالتالى عن النظام الموضوع المسجل فى قوانين المسرح الاشتراكى .

ونفس الأمر يسير أيضا على هذا المنوال وعلى مستوى المسئولية نفسـها مع الفنيين العـاملين فى مساعدة العرض المسرحي وخدمته . ففى الوقت الذى تبـدأ فيه جلسات التدريب أو البروفات على مسرحية من المسرحيات تبدأ معها كل القوى الفنية فى التحرك ، فيبدأ عامل الاضاءة وهو الذى لايزاول عمله الفعلىحسب ما يظن الا فىأيامالتدريبات الأخيرة قبل العرض عند ضبط الاضاءة آخر مراحل العمل الفنى ، يبدأ هذا العامل فى اعداد أدوات الاضاءة وفى تلميعها وفى قص أفرخ الجلاتينات (الورق الملون الذى يلون اضاءة المسرح) وفى تركيزها وتثبيتهـا فى اطاراتهـا وفى طلب احتياجاته من مخازن المسارح للاضاءة من لمبات الى أسلاك الى توصيلات نتيجة المستهلك ، بل وأحيانا فى التفكير فى ابتكار وسائل جديدة لعمله ولنظم الاضاءة ، وهذا العامل

غالبـا ما يمسك بكتاب متخصص فى يده يشرح أهـداف الاضاءات الجديدة واكتشافاتها وآخر ما وصلت اليه آلية الأجهزة فى الدول الأوربية المجاورة ، وهو غالبا ما يقـوم بعملية ابحاث فى معمل الاضاءة لمحاولة نقل الاتجاهات التى يراها مصورة أو مشروحة فى الكتب مع التعديل الذى يمكن له أن يقترحه باشراف مهندس الكهرباء المختص بالمسرح .

هذا بينما نجد أن بدء تدريبات الأداء التمثيلى حتى على المائدة يعنى بدء عمل الاكسسواريست (العامل الذى يعد الاكسسوار والمهمات الخفيفة التى تحتاجها المسرحية) كعصا أو خطاب أو...أو... ونرى هذا العامل يسجل فى نسخته ما تحتاجه المسرحية بعد قراءته للنص واستخراجه المطلوب الى جانب الذى يحـدده المخرج أثناء جلسـات التدريب الأولى اذ عادة ما يحضر الاكسسواريست جلسات التدريب مصغيا منتبها لما يقوله المخرج . وعادة ما يعد كل ذلك على المستوى الكروكى (أى من المهمات الاكسسوارية القديمة) لتحل محل الذى يتم تصنيعه خصيصا للمسرحية من الخامة الجديدة للعمل به ليتعود الممثلون عليه ريثما يتم اعداد الجديد بعد استفساره من المخرج عن طبيعة المطلوب وحجمه ومادته .

ومنفذ الملابس والديكور ومصمموه ، وهذا الجهاز الجبار الملحق بكل مسرح والمختص بمسرحه فقط ملزم بحضور البروفات كالمخرج تماما ثم هو ملزم بعد ذلك بالبحث عن

الخامات المطلوبة وعن التحضير لها وعن احضارها للمسرح لعرضها على المخرج للاعتماد قبل البدء فى القص والتفصيل .. حتى يستطيع هذا الجهاز أن يراقب عملية الحركة المسرحية التى ستحتملها هذه الملابس من عدمه من ناحية فضفاضيتها أو ضيقها .. كل ذلك له حساب ومقاييس فى المسرح الاشتراكى ولايسير بطريقة الارتجال أو التوكلية .

وقائد العرض المسرحى (مدير المسرح) ساقه عادة ما تكون خلف ساق المخرج يقتفى أثره ويدون ملاحظاته دون ما حاجة الى التنبيه طوال جلسات التدريب ، وهو يستمع للشرح وللمعانى ولتفاصيل الحركة المسرحية ويسجلها ويعرف كذلك أمكنة الدخول وأمكنة الخروج وأمكنة الانتظار الطويل أو الانتظار القصير حتى يمكنه تنفيذ ذلك أثناء العرض المسرحى من خلال التابلوه الكبير الذى يقف أمامه ولا يتحرك ، والذى بواسطته وبواسطة أزراره المتصلة بلمبات (فلاشات) موضوعة على قوائم ومختفية خلف أبواب المنظر وفى الكواليس (جنبات المسرح) ـ بواسطتها يستطيع اعطاء اشارة الدخول للممثل فى ميعاده دون ما حاجة الى الجرى والى القفز والى التنطيط والارهاق واثارة الضجة أو الخلخلة على خشبة المسرح .

ولكل مسرح ضمن جهازه مؤلف موسيقى أو أكثر خاصة فى مسارح دار الأوبرا .. وهو عادة ما يكون من بين فنانى الدولة ومن أساتذة الأكاديميات الفنية الموسيقية ،

وغالبا ما تنظم لهم محاضراتهم فى أكاديميات الفنون فى غير أوقات جلسات التدريب بالمسرح حتى لا يتعارض ذلك مع عملهم الأصلى فى المسرح .. فاذا تعارض فليفضل عمل المسرح لأنه هو الأصل .. ذلك لأن هذا التلاحم الكبير الذى يجمع كل هذه الوحدات الفنية يوميا لمدة أربع ساعات او تزيد خلال تدريبات لشهرين او أكثر أحيانا انما هو الذى يمكن له بأن يكوّن عملا فنيا تستطيع أن تفخر به الدولة وأن تباهى به وأن تنافس به الدول الأخرى فنيا .. وهو الأمر الواقع فعلا بالنسبة للفنون الاشتراكية ونهضتها .

كما أننا نجد بكل مسرح أقساما خاصة بالملابس تختلف عن أقسام الديكور فمن الخطأ عندهم ضم تصميمات الديكور مع الملابس لبعد طبيعة عمل كل منهما عن الأخرى . وبينما نجد الاختصاص محدداً بطريقة عملية فى المسرح نرى مهندسا خاصا للمبانى وتداعيها وآخر للكهرباء يشرف على مشاكل الشبكة الكهربائية على المسرح وداخل الدار المسرحية وعلى حفظ وصيانة أرواح العاملين بالكهرباء . ومواعيد عمل هؤلاء المهندسين هى مواعيد عمل العرض المسرحى ومواعيد التدريبات الصباحية وهى ايضا مواعيد عمل الفنان بالمسرح . ذلك لأن قانون المسرح الاشتراكى لا يفصل أبدا بين عمل الفنان وعمل المعاون له اذ يحبذ ان يتم ذلك فى لحظة زمنية واحدة ووقت واحد لامكان ايجاد الترابط بينهم على اعتبار أن كل مسهم فى العمل الفنى

مكمل لعمل الآخر من أجل تكوين وحدة فنية واحدة ، بل انه من المعروف أن مهندس الكهرباء يمتد عمله أحيانا لما بعد التدريبات أو ما بعد العرض للتحضير والأعداد حسب ما تقتضى طبيعة عمله .

خدمات عامة :

ان هذا الجهاز الذى يقدم للدولة أسمى خدماته ويحمل الى ملايين الآذان وملايين العيون الفن الاشتراكى الصحيح والفنون الأخرى ذات التيارات المختلفة .. ان هذا الجهاز الكبير الهام فى حاجة الى التدعيم بخدمات عامة حتى يستطيع الفنانون والعاملون به أن يلمسوا مدى احترام الدولة لهم ولفنونهم ، حتى يمكن لهم أن يستغلوا أوقات عملهم فى الارتفاع بآفاق الفن والتحليق بأسمى معانيه والتفرغ الكامل الذى يسمح بالانتاج الجيد غير المزيف القائم على نفس راضية تدفع وتدفع دائما الى الأمام .

*** المكتبة :**

من أجل هذا العامل ومن أجل هذا الفنان عنيت المسارح الأشتراكية بالمكتبة الفنية التى يتحتم وجودها مع حتمية وجود الفنان فى الحقل المسرحى .. فلقد اقتنعت الدول الاشتراكية بأن طريق العلم هو طريق الاشتراكية ، وبأن

طريق الحقيقة هو طريق الاشتراكية .. فمهدت للفنان سبل القراءة والاطلاع على أحدث الكتب التى تهتم بالأدب والفن صنعة الفنان فى المسرح . ومكتبة أى مسرح هناك تعادل اكبر مكاتب العاصمة من ناحية ثرائها ، فهى تجمع آلاف الكتب المؤلفة والمترجمة والبحوث والدراسات ونظريات الاخراج ، والمكتبة هى الأخرى تعمل فى وقت العمل الرسمى بالمسرح بل وتزيد ساعات عملها من الثانية الى السادسة مساء ــ فترة الراحة بالمسرح بعد جلسة التدريب ــ (أى أنها تظل مفتوحة طوال اليوم) حتى يمكن لمن يرغب فى الاستراحة بقاعتها الجميلة من التزود بالدراسة .. واجراءات الاستعارات سهلة لأصحاب الدار من الفنانين داخلية كانت أم خارجية . وقيم الفرد الاشتراكى فى المجتمع الاشتراكى تجعله يعتبر الكتاب كتابه والمكتبة مكتبته والمسرح داره ومسرحه ، وبالتالى لا تقوم أية عقبات فى المستقبل نتيجة هذا الاعتقاد أو الاحساس ، كضياع كتاب او اهمال فى اعادته أو اتساخه أو غير ذلك .. لأن الفن نظيف ، ولأن الفنان ملتزم الى جانب فنه بأخلاقيات اشتراكية تمنعه عن التصرفات غير السليمة .

* فرقة المطافىء :

وهناك فرقة المطافىء فى المسرح الاشتراكى .. ولقد اعترفت الدول الاشتراكية بالحقيقة كاملة ، وهى ان مسارح

الدولة التى تمتلكها وتصرف عليها الملايين من أجل رفاهية شعبها .. من حقها ومن حق شعبها عليها أن تكون فى مأمن من الحرائق . واذا عدنا الى حصر حرائق المسارح لأدركنا الخسارات التى لحقت بها وبأدواتها وبمخازن ملابسها وبمبانيها والتى لا زالت تلحق بها .. الأمرالذى أعدت له نظم المسارح عدته فاقامت فى كل مسرح حسب ما نص على ذلك القانون فرقة مطافىء كاملة تعمل ليل نهار فى ورديتين ، يتألف عددها من طاقم عبارة عن ٨ أعضاء وقائد ضابط ، وهذه الفرقة لها أماكنها الاستراتيجية وقت العروض المسرحية ولها دورياتها التفتيشية على خشبة المسرح وفى أنحاء صالة الجمهور قبل العرض وبعده ، ولها أماكنها التى تحتلها أثناء العرض محافظة بذلك على أموال الدولة وأرواح فنانيها وجمهور مسارحها من الضياع أو الدمار نتيجة الخطأ أو الجهل أو التهاون .

* الطبيب :

والطبيب أيضا يتبع الخدمات العامة للمسرح ، وكل مسرح من مسارح الدول الاشتراكية يتعامل مع طبيبين من أطباء الدولة ، لأن الطب مؤمم عادة فى أمثال هذه الدول .. والطبيب يؤدى الخدمة العامة أثناء العرض المسرحى من مقعد خاص باسمه فى الصالة يراقب المتفرجين فى انتظار

خدماتهم الطبية ، وجمهور المسرح يعرف مكانه كما يعرف مكان شباك حجز التذاكر للمسرح ، وهو يتناوب العمل مع زميله لكل منهما ثلاثة أيام فى الأسبوع الواحد .. وفى ادارة المسرح الى جانب خدمة الطبيب العامة يضم المسرح صيدلية (أجزخانة) تحتوى على كل ما هو مطلوب للاسعافات السريعة ... كل هذا من أجل سلامة الفرد الذى جاء الى المسرح . وطبيب المسرح هو الذى يشرف أيضا على صحة الممثلين وعمال المسرح وأسرهم ، وهى لامركزية فى الطب حددت طبيبين لكل مسرح ينفقان كل وقتهما فيه من أجل الفن المسرحى وتوفير الخدمات الطبية للعاملين فيه والجماهير الزائرة حتى يمكن لهم الاطمئنان على العمل ، والعمل على ازدياد الجهد الصادق الذى يبذلونه من أجل الدولة .

* المرأة :

والمرأة الممثلة أو العاملة فى أى مسرح من المسارح بحكم وظيفتها فى مجتمعها وبحكم الأمومة تحتاج الى خدمات أكثر من الرجل العامل — ولقد تنبهت قوانين الدول الاشتراكية لهذا الفارق فأعطت العاملة فى المسرح اجازة للوضع قدرتها بشهرين (الثامن والتاسع) واجازة أخرى تمتد لخمسة شهور بمرتب بعد الولادة حتى يمكن لها أن ترعى المولود فى أولى مراحل حياته .. ومن النادر فى حقل المسرح أن

تستعمل الفنانة أو العاملة الحق الأخير ، ذلك لأن التعطش للعمل الفنى للتنفيس عن الهواية أو الحرفة هو الذى يدفع العاملين بالمسرح للعمل وليست أية أسباب أخرى .

* الملبس :

ويقدر المشرع لقوانين المسرح الاشتراكى قضايا العامل المسرحى فيصرف له ملابس للعمل (يونيفورم موحد) يسهل عليه التحرك كما يعوض للعمال والمهندسين عن ملابسهم ليتيح لهم الانطلاق فى العمل دون حساب لشىء ما ، وتصرف ادارة المسرح هذه الملابس لمن تتطلب طبيعة عمله ذلك وهى أحيانا معطف لبعضهم و «عفريتة» للبعض الآخر حسب طبيعة العمل ، ومنصوص على عدم استبدال صرف الملابس بمال يصرف كبدل ملابس احتفاظا بوحدة النوع ومحافظة على الشكل العام أثناء العمل ، كما تنص القوانين على عدم استعمالها خارج خشبة المسرح وعلى استبدالها بالجديدة فى حالة الاستهلاك .

* حالات المرض :

وتنص المساعدات الاشتراكية على صرف اعانات ماليه من النقابة ومن ادارة المسرح فى حالات النقاهة والاستشفاء من المرض وحالات الانتقال الى المستشفى والاقامة فيهـا وحالات الجلسات الكهربائية التى تكلف بعض المال وحالات

الحمامات الساخنة وحالات الولادة وحالات السفر الى الخارج وحالات الوفاة . وكل حالة من الحالات المذكورة يتناولها القانون بالتفصيل موردا البيانات المطلوبة والاثباتات اللازمة والقيمة المالية التى تدفع عنها وكل النظام المطلوب من الألف الى الياء .

بل ان نظام المساعدات والخدمات العامة يمتد الى معاونة الفنان أو العامل فى المسرح فى حالة الزواج وفى حالة وفاة أولاده أو حالات الميلاد لأفراد عائلته ، وفى حالات العجز المفاجىء ، وفى الحالات الشاذة ، ويحدد النظام القواعد التى تتبعها ادارة المسرح فى التنفيذ كل بالمقاييس التى وضعها المشرع ليضمن الخدمة العامة للعامل والفنان على مستوى خاص يزيد عن المستوى الذى تعامل به الدولة أى عامل آخر بها .. وذلك بالتالى ـ وبطريق غير مباشر ـ يضمن الخدمة العامة للجمهور المشاهد حينما يأتى المساء ، ويصعد الفنان بقلب صاف خال من المشاكل العامة أو الخاصة ليقف تحت الأضواء ليؤدى دوره ، أو حين يتحرك العامل ليغير الديكور بايمان راسخ قوى بروح الاشتراكية وعدالتها وخدماتها العامة .

* فترات الراحة :

والخدمات العامة تعمل حساب الطبيعة وتحدد فى قوانينها حتى مواعيد الأكل للعمال ووقت الراحة كذلك

حتى يسير العمل الفنى فى ظل من النظام ومن المعرفة ومن حالات الاستقرار التى تهيئها له هذه النظم الموضوعة لامكان الالتزام بها من جانب كل عامل بحقــل المسرح وداخــل جدرانه العظيمة . وهى تمنع الأكل بتاتا على خشبة المسرح احتراما للفن الذى يجرى على نفس الخشبة ، وهى تعطى للممثلين والعمال فترة استراحة لمدة ربع ساعة كل ساعتين من العمل تتجدد بالتوالى كلما استمر العمــل ، كما تلزم الممثلين بالمحافظة على ربع الساعة المخصصة للراحة وعدم تجاوزها احتراما لتقاليد المسرح فى التعامل على مستوى الحرية ولكن فى حدود النظام .

والعامل يعمل ثمانى ساعات فى اليوم شأنه فى ذلك شأن اى عامل بالدولة ولكن فى حدود الأوقات التى يحددها العمل الفنى ويتطلبها .. اذ أن ساعات عمله انما ينفقها فى ابراز ومساعدة العمل الفنى على الظهــور ، وبالتالى فهو والحالة هذه مضطر لأن يخضع لموقف العمل نفسه ، وأن يتبــع نظام عمــــله ما تتطلبه المسرحيات من تدريبــــات وعمل وتجهيزات وهو لذلك يتقاضى أجر بدل طبيعة عمل يعوضه ذلك .

والقانون قد نظم وحدد أوقات الراحة بالمســارح ، وكذلك المعاملات فى الأعياد والعطلات ، وأتاح للعامل أجرا اضافيا سخيا يعوضه عن زيادة عدد ساعات العمل ، وهذا الأجر عن زيادة ساعات العمل يعتمد من الرئيس المباشر

للعامل فقط ، ويصرف له هذا الأجر مع مرتبه الشهرى أو مع مرتبه نصف الشهرى حسب ما هو معمول به فى بعض الدول الاشتراكية من ناحية المعاملة المالية ودفع الأجور ـ دون الحاجة الى اعتمادات لاثبات زيادة العمل أو تأشيرات أو تعقيدات ، لأن الأمر ببساطة هو حقيقة انفاق هذا العمل وهذه الساعات الاضافية فى المسرحية أو فى المسرح من أجل الفن ، وبالتالى يتحتم على الأقل دفع ما يقابل هذه الزيادة على المستوى المادى . هذا الى جانب المستوى الأدبى الذى يمنحه العمال على الأقل ممثلا فى امتيازات وترقيات للمكثرين من الساعات الاضافية ونتيجة للاخلاص والتفانى .

* الاجازة باجر :

ونظرا لأن اعمال المسارح ممتدة وغير متقطعة وبدون اجازات .. فلقد نص القانون على صرف الأجور للعاملين به فى أيام العطلات الرسمية للدولة وهى الأيام التى تعمل فيها المسارح بالطبع بدون انقطاع ، كما أن هناك نظاما خاصا للعمال بالمسرح وهو نظام الاجازة بأجر ، وهو الذى يتعامل به كل عامل أو فنان يرى أن تفرغه سيتيح له تقديم جديد لمسرحه أو لعمله أو للرقى بتكنيك العمل الذى يقوم به . والدولة ونظم المسارح تبيح مثل هذه الاجازة ومشروعيتها فى سبيل التقدم وفى سبيل الوصول الى أعلى المستويات فى مختلف فروع المسرح ومجالاته .

* المراســلات :

حتى البواب الذى يتصدر باب الممثلين .. فقد أقام له النظام بالمسرح مكانا على يسار باب الدخول ليقبع فيه ، وزوده بجهازين للتليـفون أحـدهما للاتصـال الخارجى ، وداخلى للمسرح ، وتابلوها كبيرا مقسما يضع فيه الخطابات الواردة للممثلين والعاملين والموظفين والاداريين بالمسرح .. والى هذا البواب ترد الكتب المختلفة والمجلات الفنية المحلية والعالمية المرسلة بأسماء الفنانين ليوزعها عليهم عند انصرافهم من جلسة التدريب .. وكأن البواب أصبح همزة وصل بين الفنان والثقافة .. ولاعجب أن ترى ضمن ما يرد من كتب ومجلات ما يحمل اسم البواب نفسه .

هذه الضمانات الكبيرة فى مجال الخدمات العامة وغيرها بكل ما هو متعلق بخدمة الفنان انما تيسر له أن يترك همومه عند دخوله حرم المسرح المقدس وكأنه مكان الحج وتجعله يمضى وقت عمله الفنى فى معزل عن المشاكل وفى مأمن منها وتجعله فى النهاية .. ينتج فنا خالصا حقيقيا .

مسارح الأقاليم والاشتراكية :

بدأ الفن عادة فى العواصم حيث اعتادت مظاهر المدنية ان تستقر ، ثم امتد منها الى المدن المجـاورة للعاصمة . والظاهرة الواضحة ان الاهتمام بالقاعدة الشعبية يكون أكبر

واشمل واعم فى الدول التى تدين بالنظام الاشتراكى .. ذلك لأن هذه الدول انما تضع فى اعتبارها قضـايا العمال والفلاحين والجنود وهم الذين يمثلون الغالبية العظمى لسواد الشعب . ومن ثم فان ذلك يستتبع التفكير فى رفاهيتهم وادخال السرور عليهم وتقديم الفن اليهم فى الأماكن التى يزاولون فيها انتاجهم الطبيعى للدولة سواء كانت الأرض ام المصنع أم المعسكرات أم الثكنات .. أضف الى ذلك ان تواجد النشاط الفنى الاقليمى انما هو محاولة أيضا فى الوقت ذاته لاحياء الفن وسط جماعات الشعب فى مختلف بقـاع الدولة الى جانب ما يقدمه هذا الفن من نشاط سامى ينبع أصلا من البيئة نفسها على اعتبار انه ملاصق لها ومتأثر بها وبالتالى فالطاقات التى تحمل رسالة الفن فى الاقليم انمـا نتأثر هى الأخرى بعادات الاقليم وتقاليده وطباعه كنتيجة طبيعية للمعاشرة والارتباطين المكانى والزمنى .

والأصل فى انشاء مسارح الأقاليم فى الدول الاشتراكية انها انما تثير قضـــايا محلية ومشاكل مختلفة فى الاقليم عن الاقليم الآخر مبرزة المحلية ، وهو ما تحاول هذه المسارح عرضه من خلال وجهة نظر مؤلف منهـا أو مؤلف يعيش عاداتها وتقاليدها ، واختلاف المشاكل الكثيرة واكتشافها يساعد على التعرف عليها ثم حلها بالتدريج .. ثم لم تنس هذه المسارح عرض أهدافها ومن أهمها الارتفاع بالمستوى الفكرى لسكان هذه المناطق النائية والبعيـــدة أحيانا عن

احتكاكات العاصمة والثقافة .. فعمدت الى عرض العالميات والكلاسيكيات ضمن برنامج مسارحها حتى يمكن ايجـاد عملية التشكيل والتطوير فى نفس الوقت الذى تحاول أن تبنى فيه المؤلف الاقليمى وتحاول مساعدته على الظهور .. ولم تعدم المسارح الاقليمية الوسيلة للارتباط بجماهيرها المحلية الاقليمية ، فقدمت ضمن برنامجها السنوى مسرحية غنائية عادة ما تكون من نوع الأوبريت ، لتعطى فكرة الفن أو الحل لمشكلة من المشاكل على المستوى الخفيف المتقبـل المبسط الذى يتسم بالغناء والموسيقى والرقص أحيانا .. ويكفى ان أذكر أن بعض المحافظات الصغيرة بأقاليم الدول الاشتراكية بها دار للأوبرا وتعرض يوميا أوبراتهـا ولمدة عشرة شهور فى العام من أول سبتمبر الى آخر يونيه (زمن الموسم المسرحى) ، هذا غير مسرح المسرح القومى الذى بنته الدول الاشتراكية فى كل محافظة من محافظاتها ، وانشأت له فرقة خاصـة به قوامها المثقفون وأبناء الاقليم الفنانون وخريجو المعاهد الفنية للتمثيل والموسيقى وغيرهم .

والى جانب قيام هـذه المسارح الحكومية فى الاقليم ـ هذا القيام الفعلى الجاد ـ فان بكل مسرح أو يتبعه فى مكان آخر ناد للممثلين ، راعت الدولة فى انشائه الظروف البيئية التى تحيط بمسرح الاقليم من عدم السهر والتأخر لوقت طويل وانعدام الحياة الاقليمية فى ساعة مبكرة من المساء ، وهى عادات تكاد تكون فى كل اقليم من اقاليم العالم

.. فعرفنا النادى الاقليمى التابع للمسرح .. هذا النادى له شهرة بالمدينة أكبر من شهرة قسم البوليس نفسه .. ذلك لأنه انما يكون عادة مصدرا للاشعاع الثقافى والندوات الفنية والمناقشات والمساجلات والاختلافات حول مفاهيم الأعمال الفنية المقدمة .. ومن بين جنبات هـــذا النادى تصدر مجلة مسرحية شهرية تحمل من مصـــدر الاشعاع اخبار الأدب واخبار الفن وأخبار الثقافة وأخبار المجتمع الفنى كله ، وفى رحاب هذا النادى ينزل اساتذة الاخراج والأكاديميات والمعاهد الفنية العالية ضـــيوفا على المسرح الاقليمى بالمحافظة ، وتزدحم جنبات النادى بكل المسرحيين حيث يناقشون فيه الأعمال ، وتقام الندوات للتقييم الفنى وغير ذلك من الحركات التقدمية فى الفكر والفـــن ، والتى تعكس اشعاعات لها تياراتها وخطوطهـــا التى تنعكس على حيـــاة المسرح الاقليمى وتتيـــح له الازدهار ، وزيارات المخرجين الكبار بالعاصمة وأساتذة المعاهد الفنية انما تدخل ضمن رسالتهم فى نشر الثقافة المسرحية والارتقاء بالفـــن الاقليمى وأحيانا تتعداها الى المساهمة بالإخراج لمسرحية أو أوبريت والاقامة الكاملة شهرين او يزيد بالاقليم .

والاهتمام حول هذه المسارح يكون عادة من الشباب والمتطلعين نحو ثقافة أفضل ومعرفة أعظم ، مما نجد معه أن فكرة المسرح الاقليمى انما تصل بحـــذافيرها وبنفس الصورة المرسومة لها والتى أنشئت من اجلها .. الى جانب

ما تشغل به أوقات الاقليميين بجرعات الفن الذى تقدمه لهم ، اسمى وظائف الفن وأعلاها قيماً .

وموقف الدولة من المسارح الاقليمية عظيم ومشرف ايضا .. فقد نصت النظم على تبعية هذه المسارح للدولة وكذلك فرقها المسرحية وخضعت بذلك لتأميمات المسارح التى تمت فى العاصمة ، وأصبح لكل محافظة مسرح قومى الى جانب مسرح صغير يتبعه ودار للأوبرا أحيانا حسب تعداد الاقليم ، وهذه المسارح تعمل يوميا لعشرة شهور فى عروض تبدأ من السابعة مســاء وتنتهى فى العاشرة مســاء تماما كمسارح العاصمة ، بل انها تقدم حفلات أسبوعية لمرتين من الثالثة الى السادسة لتلاميذ المدارس وتلميذاتها .

وصارت مسارح الأقاليم فى كل عاصمة تستقبل سنويا ما لا يقل عن ممثل أو ممثلين جــدد ومخرج من خريجى المعــاهد العليــا بالعاصمة يقوم بفترة الجهــاد للاقليم مدة لا تقل عن سنتين أو ثلاث يثبت بعدها بالمسرح الاقليمى اذا كان من أبناء الاقليم أو اذا رغب الفنان فى ذلك ، وينقل للعاصــمة أو للمسرح الذى يتعاقد معه بعــد الاعتماد من الوزير المختص .

والنظام العام بالنسبة للتخطيط الذى سبق ذكره هو الذى يتبعه أيضا المسرح الاقليمى واوقات الفراغ عند الممثل او المخرج فى المسرح الاقليمى تتيح له السفر الى العاصمة للتعرف على الفنون فيها والعمــل فى الاذاعة أو وســائل

الأعلام الأخـرى كالسينما والتليفزيون طالما انه لا يرتبط بالمسرح فى نفس الوقت .. وهو الأصل فى الارتباط ، على ان يخطر الممثل أو الفنان مسرحه دائما بتحركاته وأماكن وجوده .

ولم يفت على المشرع عند وضع قوانين المسرح الاقليمى أن ينظر بعين الاعتبار للمغريات التى تتمتع بهـا العاصمة فزاد من مرتبات ممثلى الأقاليم وهى تزيد بمقدار النصف ٥٠ ٪ عن مرتبات ممثلى العاصمة .. ذلك لأن ممثل الاقليم يجد صعوبة ولو انتقالية من الاكتساب من وسائل الاعلام الأخرى ، وهـذه الزيادة تزيد من اطمئنان الفنـان العامل بالاقليم وتجعله يركز كل جهوده لخـدمة فنه أينما وجد وكيفما يكون .

ورغبة فى التعارف الفنى وتبادل الثقافات الفنية واطلاع ممثلى الأقاليم على بوادر النهضة الفنية فى العاصمة فان كل مسرح من مسـارح العاصمة يستضيف فى كل سـنة اقليما يعطيه مسرحه وجمهوره ويترك له مسرحه ليقدم من على خشـبته الفن الاقليمى الذى يحتـوى أيضا على مسرحيات عالميـة أو محلية يقـدمها أحيـانا نفس المسرح المستضيف (وهو مجال شريف للمنافسة) لمدة أسبوع على الأقل تزيد أحيـانا الى أسـبوعين حسب الاتفـاق بين المسرحين ، وفى ذلك عرض للجهود الاقليمية فى العاصمة وتقييما فنيا لها واحتراما لامكانياتها التى عادة ما توازى

جهود العاصمة ان لم تزد عليها أحيانا . وتخصص المجلات الفنية فى العاصمة جزءاً خاصا منها لفن المسرح الاقليمى تعرض فيه مناقشات نواديها ونقدها لأعماله كما يسافر اليها النقـاد عند كل عرض وكذلك الأدباء المهتمون كذلك وأساتذة الجامعات ليشرفوا على طلبتهم الخريجين من ممثلين ومخرجين الذين اخذوا طريقهم الى القاعدة الشعبية الحقيقية (المسرح الاقليمى) وليعاودوا معهم المناقشات على المستوى الفنى العظيم .

وبعد هذا لا يحس الفنان فى الاقليم انه يعيش بعيدا عن العاصمة .. فأضواء العاصمة مسلطة عليه ، بل انه يزيد عن زميله فنان العاصمة فى أن أضواء الاقليم أيضا مسلطة عليه ، والوعى الجمـاهيرى كبير فى الاقليم بحـكم انتشـار الفنون واقامة المعـارض الدائمة ، وفى العـاصمة الاشتراكية وفى كل مكان توجد به خشـبة مسرح وممثل وعامل فنان مخلص لفن المسرح .

وانقل فقرة بالحرف الواحـد مما جاء بقوانين المسرح الاشتراكى بالمجر عن الفرق والمسـارح الاقليمية تقول : « من أجل سعادة الجمهور الكادح فى الاقليم .. ومن أجل الوصول بالمستوى الفنى لمسارح الأقاليم وبسرعة الى أعلى درجة ممكنة .. من أجل الملايين من الفلاحين والعمال فى بلدنا وفى ريفنا الأخضر » .

والاهتمام بمسارح الأقاليم هذا الاهتمام الكبير انما يعنى

اهتماما بالقاعدة الشعبية ومحاولة الاتصال بها مباشرة عن طريق الفن ، ولم يفكر المشرع الاشتراكى فى اقامة زيارات متتابعة للاقليم من فرق العاصمة ويبنى انتشار الفن فى الاقليم على هذه الفكرة .. ذلك لأنه يحرص أولا على طاقة الممثل فى العاصمة ويدخرها ويحافظ عليها من التفتت ما بين العاصمة والاقليم ، ولأنه أيضا يرى فى الحقيقة ان فلسفة مسارح الأقاليم انما تنبع فقط من البيئة نفسها بمشاكلها وظروفها وطريقة التصوير للحياة نفسها ، فضلا عن أنه يحسب حسابا خاصا للمتفرج الاقليمى الذى يعيش بين مشاكل بلده ومواطنيه من الاحساس النفسى المضاد من زيارات العاصمة لأنها تكون بمثابة اسبرين فنى للأقاليم وجمهورها .

ان مسارح العاصمة لا تنتقل أبدا الى الأقاليم بل انها تنتقل فقط للضواحى لتقيم حفلة داخل مصنع من المصانع للعمال لمناسبة ما أو ما شابه ذلك .. أما الفن الاقليمى فانه يتخطى حدود اقليميته ويعرض فى العاصمة فنه .. وما أعظمه من فن .

وانني لأذكر صادقا عند زيارتى لمسارح الأقاليم بالمجر والمانيا الاشتراكيتين اننى لاحظت أن أجهزة الاضاءة والمعدات التى تضمها جدران هذه المسارح انما تسبق بكثير المعدات الموجودة فى مسارح العاصمتين بودابست وبرلين .. وقد استوردت من أعظم البلاد فى هذا المضمار من ألمانيا

وانجلترا .. بل ان ماكينة الريزسستانس الأوتوماتيكية (المقاومة للكهرباء) التى تربط وتفصل بين مختلف اللمبات والبروچكتورات وعاكسات النور من خلال يد صغيرة وبحركة أسهل انما توجد بمسرح اقليمى بمدينة ميشكولس وغيرها من المدن الاقليمية وهى مستوردة من انجلترا ، لا يوجد شبيه لها ومن ناحية حداثتها وامكانياتها وامتيازاتها بأى من مسارح العاصمة .

فن المخـرج وفن الممثل

* فن المخرج :

من المعروف أن المخرج هو القاعدة الأولى فى فن المسرح اذ عليه وعلى فكره ترتكز أعلى النجاحات وأغلبها التى يحققها مسرح ما فى بقعة معينة من بقاع الأرض على مساحة الكرة الأرضية . والتاريخ يذكر لنا المخرجين العظام جوردون كريج فى انجلترا ، وادولف ابيا فى سويسرا ، وماكس راينهارت فى ألمانيا ، وستانسلافسكى فى روسيا ، وچان ڤيلار وچان لوى بارو فى فرنسا ، وغيرهم كثيرين من المنتشرين فى كل بلاد العالم . والهزات التى هزت فعلا كيان مسرح من المسارح او دولة من الدول انما تكون فى العادة ملتصقة باسم المخرج بادىء الشرارة فيها ، فهو المسيطر والمهيمن من خلال تعاليمه وملاحظاته وأفكاره على سير

العمل المسرحى وأسلوبه ، وبالتالى هو الوحيد الذى يضمن له التوجيه السليم الذى يصل بسفينة المسرحية فى النهاية الى شط السلام آمنا . وما من شك فى أن الدراسات التى بداها المخرجون السابقون والتجارب التى حاولوا اثبات تعاليمهم وأفكارهم فيها هى التى ساعدت المسرح ولا زالت تساعده على الخصوبة وعلى الثراء الفنى .. ذلك لأن الادب فى حاجة الى العقلية الفنية التى تصوغه فى اطار من الفن الأدائى وفن الحركة المسرحية والفنون التشكيلية المجاورة ـ الأمر الذى يحتاج الى قائد ماهر ليجمع كل هذه الخطوط المتباينة والمتشابكة وليحولها الى قصيدة شعرية أو سيمفونية موسيقية ، يستطيع أن يستخلص منها المشاهد للمسرح شيئا يخرج به من بعد مشاهدته للتمثيل وامتزاج روحه به .

لذلك كانت وظيفة المخرج فى المسرح الاشتراكى من أهم الوظائف التى تعنى بها تنظيمات المسارح فى الدول الاشتراكية هذه التنظيمات التى حددت ماهية ثقافة المخرج وماهية خبراته وماهية كيانه ووجوده .. هذا التحديد الذى يتيح لشخص واحد كالمخرج أن يجمع بين يديه وفكره مئات المشتركين فى العرض المسرحى من ممثلين وكتاب ومترجين وموسيقيين وكومبارس ومنفذى ملابس وديكور وأدوات مسرحية وعمال وقائدى عرض (الادارة المسرحية) ومعاونين من مختلف المهن الفنية .

لهذا كان من اهم الأعمال للمخرج تهيئة الجو الصالح له داخل خشبة المسرح ووسط جلسة التدريب ـ المكان المقدس الذى يزاول فيه أعظم اعمال الانسانية على الاطلاق وهى الخلق ـ حتى يمكنه التفرغ للمهمة الشاقة الموكلة اليه . ويحتم نظام المسرح الاشتراكى أن يلم المخرج بأكثر من لغة اجادة تامة وأن يكون من المطلعين وأن يحضر ويعد فى بدء كل مسرحية دراسة سابقة عن كاتب المسرحية وعصره والظروف التى أثرت عليه وعكست على فنه والمواقف التى ادت به الى كتابة المسرحية لتأخذ طريقها لخشبة المسرح للتمثيل .. اضف الى ذلك الدراسات التى يحاول المخرج المثقف فتح النوافذ الفكرية عليها بل ومحاولة استخلاص طريقة أو أسلوب له ليقنع به كل المشتركين فى العرض المسرحى .

وحددت نظم المسرح الاشتراكى جلسات اسموها « بجلسات التحليل » وهى التى يتناول المخرج فيها العلاقات بين الشخصيات كما يتولى شرح بواطن الشخصيات وظواهرها واتصالاتها بعضها بالبعض ومدى هذه الاتصالات وأهمية مشاهد المسرحية بالنسبة لتسلسل المسرحية .

من اجل هذا كله يعمل المسرح الاشتراكى على الا يشغل المخرج باله بأكثر من ذلك ومن التفرغ للمسرحية ومن التحضير لها فى جو هادىء بعيدا عن الروتين وبعيدا

عن المشاغبات والمجادلات التي يمكن أن تنشأ أحيانا من الممثلين نتيجة اختلاف وجهات النظر على توزيع الأدوار مثلا أو معارضة في اختيار لون الملابس أو استئذانات بالتغيب أو التأخر عن جلسة التدريب مما يجعل المخرج يخرج عن حدود مهامه ويصرف وقته في غير طائل ويبدد طاقاته في غير المهمة المعين من أجلها في المسرح الاشتراكي .

ولذلك تمنع هذه المسارح أمثال الحالات السابقة ، كما تمنع بشدة زيارة جلسات التدريب الا باذن سابق من المخرج نفسه قائد العمل كله وزعيمه . . والنظم الادارية الى جانب ذلك تحتم استمرار جلسة التدريب في ظل من الهدوء الشامل الكامل الذي يساعد طبيعة عمل المخرج على الخلق والتسلسل وعلى الاستمرار والابتكار وعلى الاحساس بقدسية الفن ورهبة المسرح وخشبته وعظمة أفعاله واحداثه .

والمخرج يدخل في اختصاصه استعمال كل ماهو مشروع لضبط نظام جلسة التدريب او نظام العرض المسرحي فوق خشبة المسرح ويصل الأمر الى اعطائه حق استدعاء البوليس أو المطافيء اذا دعا الأمر حسب نص القانون الاشتراكي للمسرح ، وضمن حقوقه أيضا تنظيم العمل في صالة الجمهور حفظا لكيان العرض المسرحي ، وهو المختص أيضا بتنظيم ظهور الممثلين وترتيب ظهورهم للتحية امام الجماهير في نهاية العرض المسرحي ، وهو الذي يحدد مساعد المخرج المسئول المنوط به كتابة التقرير اليومي عن

سير العرض فى سجل يومى خاص بالعرض المسرحى وهو الذى يرجع الى النقاط المحددة فى هذا السجل وفورا فى اليوم التالى صباح العرض المسائى ليطلع على المخالفات وليفصل فيها فى نفس اليوم حسب النظم المسرحية . ونظام مساعدى الاخراج متبع فى مسارح الدول الاشتراكية اذ ان مساعد المخرج الذى عمل طوال تدريبات المسرحية التى تتجاوز الشهرين يكون على علم تام ببواطن المسرحية وملاحظاتها وخطوات تنفيذها ، ومن ثم فان كرسيا خاصا باسمه فى الصالة يكون فى انتظاره يوميا ومقرر جلوسه فيه قبل بدء العرض المسرحى بعشر دقائق على الأكثر كالمتفرج تماما ليراقب العرض وليراقب تنفيذ الممثلين وعمال الاضاءة ومديرى المسرح والملقن وللجميع له بكل دقة محافظا بذلك على الأسلوب الذى انتهجه المخرج صاحب العمل فى منهجه والذى تعلمه وأتقنه هذا المساعد خلال جلسات التدريب ، وتقتضى الأمانة الفنية البالغة الابلاغ كتابة وبكل صراحة وجرأة عن كل مخالفة يمكن أن تحدث وتخل بكيان العرض سواء أكانت بسيطة أم غير بسيطة .. ذلك لأن المساعد هو عين المخرج فى غيابه وهو المسئول من بعده وهو اليد الأمينة الغالية التى تحفظ للعمل قوته وعظمته وهيبته وحدوده .. وقد حدث مرة فى المسرح القومى ببودابست ان كان مدير المسرح القومى وهو من أكبر ممثلى الدولة ان أخطأ خطأ صغيرا الا ان مساعد المخرج

الذى كان منوطا به مراقبة العرض قد سجل هذا الخطا وفى اليوم التالى استدعى المخرج المختص بالمسرحية مدير المسرح القومى وهو مخرج وممثل ايضا وأبلغــه بالجـزاء الموقع عليه وبعد هذا تلقى مسـاعد المخرج مكافأة مالية وخطاب تشجيع من مدير المسرح القومى نفسـه بصـفته مديرا لجراة مساعد المخرج وتفانيه فى اثبات مشروعية وحق العمل الفنى حتى ولو سجل ما يخطىء به رؤساؤه .

لهذا أيضا كانت كلمة المخرج لا مرد لها فكل الأجهزة الفنيـة والادارية تعمل على خـدمته حتى يكون مسـئولا مسئولية كاملة عن كل أعماله وحتى لا تتدخل روتينيات فى الانقاص من قيمة فكره وعظمة فنه بما لا يوافق طبيعة الفن المسرحى أو يتعارض ذلك مع الحقوق التى كفلها له قانون المسرح الاشتراكى .

وفى خضم اعماله وبين الحين والحين يستعرض المخرج خامات الملابس وبعض أجزاء الديكور التى تم صـنعها فى مركز كبير بالدولة ويشرف كذلك على الموسيقى وتسجيلها وهو مطالب بمراجعـة التسـجيل واخـذ الوقت الكافى فى الاستوديو لضمان النظافة الفنية ..

وهكذا يبدأ المخرج مع كل مسرحية حلقة جديدة من حلقات التصوف الفنى الذى يخلعه على نفسـه بحكم اغراقه فى العمل من أجل صالح بلده وصالح النص وصالح الجمهور

المشاهد الذى يحترمه ومن أجل تحقيق الفن تحقيقا سليما حسب ما أشارت به فى هدف الفن .

ورأى المخرج الفنى فيما يتعلق بالمسائل الفنية رأى قاطع لا مجال لمناقشته أو الاعتراض عليــه أو حتى محاولة المساس به .. ذلك لأنه هو أولا وأخيرا المسئول المتصرف ، وهو الذى يتصدى لمناقشة العمل الذى يبتكره وينظمه . ونتيجة للسير الطبيعى على هذا المنوال فان العمل الفنى عادة ما يصيب النجاح المطلوب والمتخيل فى ذهن قائده المخرج بالتمام دون أية انحرافات طالما ان كل مسهم يؤدى عمله على الوجه الأكمل وتحت رعاية المخرج ومسئوليته ووفق توجيهاته وملاحظاته .

والتفرغ لعملية الاخراج فى المسرح الاشتراكى امر لازم وضرورى .. وقد يكون ذلك أمر طبيعى لتخرج المخرج فى معهد التمثيل (قسم الاخراج المسرحى) أو أكاديمية الفنون المسرحية (قسم الاخراج) ، ورغم ذلك فان هناك ممثلين ناجحين وهم مع ذلك مخـرجين ناجحين أيضا .. ولـكن الثابت أصـلا أن المخرجين المتفرغين لعملية الاخـراج اما تصيب أعمالهم نجاحات ساحقة رغم أن كلا المخرجين يعمل .. الا أن طبيعة العمل الفنى تسمح للمخرج المتفرغ لأن يعترك قضـايا المسرحية فى جو من الانفصـال الذى يؤثر عليه محاولة الاندماج فى شخصية مسرحية للتمثيل ، كما أن المتفرغ يجد لديه الوقت لمزيد من التأمل والدراســة

والبحث أسس فن الاخراج المسرحى مما قد لا يتيسر للمخرج الممثل . ان غالبية المخرجين العظام فى الدول الاشتراكية ما هم الا أساتذة اخراج فى معاهد التمثيل او الأكاديميات الفنية ، وهم بذلك الى جانب وظائفهم الأساسية قد خصتهم الدولة بمهمات جليلة ثانية وهى امداد المسرح بالكفاءات الجديدة فأسندت اليهم التدريس لافادة الكفاءات الشابة حتى تضمن الدولة لحياة المسرح الاستمرار والاستقرار والبقاء بما يضيفه هؤلاء الأساتذة المخرجون الكبار من خبراتهم فى التدريس من واقع التجربة العملية التي يمارسونها فى فن الاخراج .

ولا يخفى أن قاعدة النجاح الأولى بالنسبة للمخرج نرتكز على الثقافة وعلى مدى الاتساعات التى يقيمها حول ماهية العمل وعلى مدى القراءات والمراجع والدراسات التى يرجع اليها .. ذلك لأن التفسيرات العلمية فى مادة الاخراج وعلمها الحديث انما هى الأصل فى موضوعية الاخراج .. حتى يمكن للمخرج مواجهة كل الأسئلة العادية منها والشاذة والغريبة والعجيبة التي قد تصدر من أحد الممثلين أو الناشئين المتفلسفين السوفسطائيين .. فضلا عن احساس المخرج نفسه بقيمة نفسه وعظمته وقيادته فى حالة ردوده واقناعه وافاضته للتفسيرات المختلفة بالنسبة للمسرحية التي يعمل بها .

والنظام الذى وضع المسرح الاشتراكى وبنوده والملزم

للممثلين جعل المخرج لايضيع وقته بمراجعة كشوفات حضور او غياب المثلين فهذه العادة السيئة غير معروفة لدى المسرح الاشتراكى لأن الجميع ملتزم بفنه وبعمله وبيومه والجميع يعمل فى ظل من روح الهواية الشابة الحقة التى تجعل الفن خالصا لوجه الفن بعيدا عن زيف المادة وزيف التصنع ورغبات الهروب من حياة المسرح الشاقة المضنية .

والمخرج هو الذى يقوم باعطاء الأوامر لحضور الممثلين او المعاونين للتصوير التليفزيونى أو اللقطات الاذاعية وهو قائد العمل فى هذه اللقطات لأنه انما يعطى من فن المسرح ما يعكس اسم المسرح العامل به والذى يمثله واسمه كمخرج واسم ممثليه كممثلين وعلى ممثل التليفزيون او موظف الاذاعة الاستماع الى المخرج المسرحى وفى حالة اى تعارض فان من حق المخرج المسرحى صاحب العمل الغاء التسجيل او النقل مبينا الأسباب الفنية التى دعته الى هذا الالغاء وغالبا ما تكون فى صالح العمل الفنى .. ولا مناص فى المسرح الاشتراكى من عدم حضور هذه اللقطات من جانب ممثلى المسرح المطلوبين وعليهم تنفيذ كل ما يطلب منهم من المخرج دون ابطاء .

والمخرج هو الذى يأمر فى الظروف الطارئة كمرض ممثل بتدارك الأمر وبالطريقة التى يقترحها ويرتضيها ويرتئيها لصالح العرض نفسه ، وكل ممثل ملتزم فى حالة ترك مكان وجوده اخطار المسرح لامكان العثور عليه فى ظرف

نصف ساعة ما بين ٩ صباحا و ٧ مساء مواعيد العمل فى المسرح .. طالما انه ليس على ارتباط بعمل يربطه بالمسرح فى ذلك اليوم .

والمخرج هو الذى يحدد قيام ممثل بدور ممثل آخر فى حالات الطوارىء وهو ايضا الذى يقترح ويحدد قيمة المكافأة التشجيعية التى تمنح له وهى عادة ما تمنح للممثل المتطوع للتمثيل لدور زميله الغائب والخاضع لظرف قهرى عاقه عن التمثيل .. وعادة ما توازى هذه المكافأة فى مثل هذه الحالات ٢٥٪ من المرتب الشهرى تكريما للممثل المنقذ لما يتعرض له وتشجيعا لبقية الممثلين على التفانى من أجل المجموع والذوبان من أجل صالح المسرح الاشتراكى وقوته ورفاهيته .

والمخرج هو الذى ينهى جلسة التدريب وعادة ما تستمر بعض الوقت المحدد لها ، ولا يمكن بأية حال تدخل الممثلين للقيام بهذا العمل أو الايحاء بهذا الانهاء طالما ان مدير المسرح لم يعلن انتهاء جلسة التدريب اذ هو عادة الذى يوصل قرار المخرج بانتهاء جلسة التدريب بعد ان يسر له المخرج وبذلك هو الذى يسجل ايضا على كشف الحضور بالدقيقة ميعاد انتهاء العمل .

والمخرج هو الملتزم فنيا بالرد على كل طلبات الممثلين فيما يختص بفنية العرض وطلب أدوارهم واستفساراتهم حتى يمكن الوصول الى المطلوب فى ظل الصداقة والفن

والحقيقة والتقدم .. حتى ولو ضحى من وقته الخاص فى سبيل تنفيذ ذلك طالما أنه هو الملتزم فنيا أمام الدولة وأمام الرأى العام بذلك .

والمخرج هو الذى يحدد مكان جلسة التدريب وزمنها وعلى كل العاملين بالمسرحية مراعاة التواجد دون تنبيهات أو تحذيرات أو انتظار للفت الأنظار الى المكان والزمان المحددين لجلسة التدريب ، وهو الذى يوقع قرار الخصم على المتأخرين بواقع ١ ٪ من الأجر للعشر دقائق الأولى وما بين العشر دقائق والساعة حتى ولو حدث التأخير فانه يعتبر انقطاعا عن العمل وغيابا ، والعمل يجرى بواسطة الساعة الموجودة بالمسرح وعلى خشبة المسرح اذ هى الأصل فى التوقيت ، وتتوخى ادارة المسرح ضبط الساعة الخاصة بالمسرح لما لها من أهمية فى شئون العمل الفنى . وفى نهاية جلسة التدريب يقوم المخرج شخصيا بتدوين بروفة الغد حيث تعمل السكرتارية الفنية على نسخ الكشف على الآلة الكاتبة وتعلقه بمدخل المسرح عند حجرة البواب ونسخ أخرى عند تابلوه مدير المسرح لتعريف الممثلين به ــ والممثل الذى ليس له فى عمل اليوم التالى لا بد له من متابعة البقية أو الأيام التالية دون ما اخطار من ادارة المسرح أو السكرتارية الفنية حسب نص القانون .

* فن الممثل :

فاذا ما انتقلنا الى فن الممثل فى المجتمع الاشتراكى وجدنا ان التخطيط قد أتاح له فرصة العمل وفرص الاجادة وفرصة الراحة وفرص الكسب المشروع من اعمال اخرى دون التعارض مع مهمته الأساسية لخدمة فنه فى المسرح الاشتراكى . ووجدنا أن المسرح بنظمه قد ضمن له الاستقرار النفسى والراحة البدنية خوفا وضمانا من الاهتزازات العصبية والنفسية التى عادة ما تنتاب الممثلين او المخرجين نتيجة الاجهاد البدنى أو العصبى أو النفسى أو الذهنى .. وترتيب المسرحيات قبل البدء فى الموسم المسرحى بعدة شهور يرتب للممثل اطمئنانا يجعله فى اشتياق للاقبال على العمل الذى يوكله له المسرح ، والممثل ملتزم بالمحافظة على نسخة المسرحية التى يتسلمها ويستعملها ومطالب قبل مسرحه بأن يحاول فور وقوفه على معانى الدور من المخرج خلال القراءات الأولى وبروفات التحليل وجلسات الالقاء الأولى ــ مطالب بحفظ دوره دون ما تنبيه من المخرج أو مساعديه وهو مطالب اثناء التدريبات بتنفيذ كل توجيهات المخرج وبالدقة التى يطلبها منه ومن الخطر التهاون فى التنفيذ طالما أن المخرج هو المسئول الأول والأخير عن العمل الفنى الذى يدخل فيه الممثل كمسهم فى سبيل التنفيذ الى جانب المواد الأخرى المساعدة .. وهو

مطالب بالا يغادر خشبة المسرح طالما انه لم يعلن انتهاءالمشهد أو الفصل المشترك فيه اذا لم يتأكد من أن المشهد الذى جرت عليه التدريبات لن يعاد مرة أخرى .

وهو مطالب أيضا بالاستماع الفورى لملاحظات الادارة المسرحية (الجهاز التنفيذى فى يد المخرج) خاصة فى الاستدعاءات من البوفيه بالمسرح أو من أى مكان آخر .

وهو مطالب أثناء العرض بعدم النزول الى صالة الجمهور طالما انه مشترك فى المسرحية التى يجرى عليها التمثيل حتى ولو كان قد انهى دوره فى المسرحية أو فى مراحلها الأولى أو فصولها أو مشاهدها المتقدمة .

وهو مطالب أيضا بألا يتعدى ضيوفه الخصوصيون حجرة ملابسه وعدم ابقائهم على خشبة المسرح سواء فى أيام التدريبات أو أيام العرض مهما كانت الأسباب .

وهو مطالب بأن يكون تصرفه الخاص على مستوى اخلاقى خالص .. ذلك لأن الممثل فى المسرح الاشتراكى انما هو معلم وموجه أيضا .. وقد حدث أثناء دراستى بالخارج عام ١٩٥٩ ان كان المسرح القومى فى بودابست بالمجر يستعد لتقديم مسرحية كارل جولدونى « خادم سيدين » الذى قدمها مسرح الجيب فى الشهر الماضى بالقاهرة أن تعرفت على ممثل شاب يقوم بأحد أدوار البطولة فى المسرحية ، وبعد عدة أيام من التدريبات وجدت ممثلا آخر يقوم بالدور بعد أن اختفى الممثل الأول الشاب ، فلما

سألت عنه قيل لى انه لخطأ أخلاقى ارتكبه (رغم ما هو معروف عن الحريات الفردية فى أوروبا) قد حوّل الى مدرسة تعليم قيادة سيارات اللورى ليتعلم القيادة وليتسلم رخصتها ويعمل كسائق للورى لمدة ٣ سنوات كعقاب اخلاقى .. وبعد المدة المحددة وكنت ما أزال هناك قابلت الممثل نفسه وهو يعود أدراجه بصدر رحب وبأمل يملؤه حب المسرح وعبادته .. شاهدته يعود الى مسرحه القومى ليعيد امجاده .

والممثل مطالب بحضور الندوات التى احيانا ما يعلن عنها المسرح للمناقشة ، كما هو مطالب بتنفيذ العروض الاضافية التى يخطره بها المسرح وفى الأماكن التى يحددها له مقابل أجر اضافى أتاحته الدولة له وتحققه له .

وهو مطالب بالحضور قبل بدء العرض المسرحى بساعة على الأقل .. اذ أن مدير المسرح يبدأ فى الساعة السادسة الا عشر دقائق فى دق جرس التنبيه الأول المسمى (تنبيه أول) والذى يمر بجميع الحجرات للممثلين ودورات المياه والحمامات والبواب والماكياج ومدير المسرح والسكرتارية الفنية والملابس والاكسسوار وكل جنبات المسرح ، ثم يعيد فى السادسة تماما الجرس الثانى (تنبيه ثانى) ، وفى الساعة السادسة وعشر دقائق يدق الجرس الثالث (تنبيه ثالث وأخير) يتوجه بعدها مباشرة مدير المسرح مارا بحجرات الممثلين والأدوار الثانوية المشتركة فى العرض ، وهو مكلف

بتبليغ السكرتارية الفنية فورا وفى مدى خمس دقائق عن الممثلين الذين لم يصلوا لحجراتهم حتى السادسة والربع (هذه المواعيد على اعتبار أن العرض المسرحى يبدأ هناك فى الساعة السابعة مساء) .. وعدم وجـود الممثل مهما كان وقت صعوده الى المسرح متأخرا يعتبر غائبا ولا يعفيه من المسئولية .. ذلك لأن مدير المسرح لا يمكنه فتح ستار المسرحية قبل التأكد من وجود الممثل بكامل هيئته وملبسه ومكياجـه على اختـلاف الطبقـات والأدوار .. فالـكل يتساوى فى الميعاد .

والممثل عماد المسرح مكلف أيضا بالصعود أو التوجه لغرفة الملابس لاجراء القاسـات أو البروفات للملابس أو للباروكات (الشعر المستعار) التى يستعملها فى دوره فى المواعيد التى تحددها له السكرتارية الفنية كتابة بالمسرح بالضبط وتكون هذه المواعيد عادة قبـل أو بعـد جلسة التدريب ويخطر بها قبل الميعاد بثلاثة أيام حتى لا يرتبط فى هذه الأيام .. وعنـدما تذهب أعداد كثيرة من الممثلين والممثلات فى اليوم الواحد فان كلا منهم يحدد له ميعاد بعد الذى يليه بربع ساعة ، وفى حدود ٣ أو ٤ سـاعات يمكن قياس واجراء الكثير حسب التنظيم السابق وبالتالى فى خلال اسبوع واحد يمكن تنظيم ملابس أكبر مسرحية من مسرحيات شيكسبير عددا كما حـدث مثـلا لمسرحية

« ريتشـــارد الثالث » عند اخراجهـا أطول مسرحيات شيكسبير وأكثرها عددا .

وتخلف أى ممثل عن ميعاده المحدد له كتابة يقيم ضجة ويسبب ارتباكا فى العمل يجازى عنه ماليا وبقسوة الممثل .. ذلك لأن هذه المواعيد المحددة لكل ممثل وممثلة للقياس انما هى محددة فى كشف خاص لدى مصمم الأزياء والمنفذين ورئيس قسم الأزياء والكل يعمل وفق تخطيط منظم وهم بتحديدهم هذا الوقت بالضبط انما يحاولون جهدهم عدم شغل الممثل كثيرا واعفائه من الانتظار لزميل له .. بل انه من الجميل أيضا أن أنواع القماشات المختارة لملابس الممثلين انما يكون قد تم اختيارها فعلا فهم يبدأون هناك فى قسم الأزياء بجلسات مع المخرج ومساعديه ومن ثم ينطلقـون للاعداد فى الوقت الذى تجرى فيه أول جلســـة لقراءة المسرحية ، ويكون لدى المسرح عينات تعرضها مصممة الأزياء أو مصممه على الممثل أو الممثلة عند المقاس الذى أحيانا بحكم خبرته وذوقه العام ما يبدى رايه فيها .. الا أن الرأى يكون عادة استشاريا .. والأمتع من هذا .. هذه اللحظات التى تستوعبها مناقشـات هادئة يحكمها منطق العلم ومنطق حب الفن والاحساس به ومنطق التجـارب الفنية ومنطق المعـــرفة بعلم الجمال وفلسفاته .. هذه المناقشات الهادئة التى تدور بين مصمم الأزياء والممثل عند

أخذ المقاس انما يعلم الكثير ويُعلى لدى الممثلين الناشئين من ذوقهم العام والتعريف بتأثيرات الألوان فى المسرح .

ان النظام الذى يعمل به قسم الأزياء أو اى قسم آخر يحدد اقامة جدول يومى للعمل يوازى ويساوى ويتماشى مع جدول التدريبات المسرحية الذى يضعه المخرج للممثلين وغيرهم .. ولذلك فان أخذ المقاسات وأوقات التفصيل ومرحلة تعديل الملابس ومرحلة ضبطها على جسم الممثل بنفسه ومرحلة الباسها للممثلين .. كل ذلك يأخذ تنظيما دقيقا ، كما ان هذا الجـدول يربط بين عامل الالبـــاس (اللبيس) الذى يتولى الباس الممثلين ومســاعدتهم وبين عامل الباروكات (الشعر المستعار) لأن طبيعة عملهما تكاد تكون مرتبطة بعضها بالبعض .. من اجل هــذا سمحت قوانين المجتمع الاشتراكى ومسرحه اقامة علاقات عامة بين المهن حسب طبيعة المهنة وحددت ببنودها أوقات العمل ومداه وعملت حساب التعارض الذى يمكن ان ينشأ بين كل منهما واحضرت الممثل قبل ميعاده بأكثر من ساعة ورتبت لهما العمل بنظام غير مكروش حتى لا تختلط الأمور وتسوء العواقب وتكون النتيجة فى النهــاية اضطرابا ضد العرض المسرحى نفسه وضد الرؤية الجمالية التى يجب أن يظهر بها الممثل أخيرا على خشبة المسرح بعد اجتيازه لكل هذه الأعمال المنوط بها ولمســاعداته اللبيس وعامـل الباروكة وغيرهم .

ان الملبس الذى يرتديه ممثل واحد فى المسرحية يقيده اللبيس فى كشف خاص منفصل يرجع اليه العامل يوميا رغم معرفته له ، وهو الذى يقوم بعملية مراجعة هندام الممثل وهو كالمفتش للأوتوبيس الذى يراجع ويتذكر حتى اذا نسى الممثل شيئا ، وهو الرقيق الحاشية الذى يبتسم دائما ويقدم عمله فى رقة وحسن كياسة ليعطى جوا مريحا للممثل الذى ينصرف من بين يديه فورا لخشبة المسرح .. وعامل الملبس يعـرف أن يده هى آخر يد تعبث بالممثل وبملابسه وبقبعته وبأزراره قبل أن يراها أى متفـرج فى الصالة تحت اضواء المسرح الباهرة .. وهو لذلك ونتيجة لهذه المعرفة والاحساس بالفن يحاول أن يتفانى مخلصا فى عمله لاحساسه بالأهمية البالغة لعمله بالنســبة للعرض المسرحى .

وفى حالة الاضطراب لعمله نتيجة أى خطأ فان اتصال عامل الملبس يكون عادة رأسا بالمخرج أو مسـاعد المخرج المسئول عن مراقبة العرض ليبلغه حقيقة اسباب هـذا الاضطراب حتى يمكن تفاديه حالا فى الليـلة التالية وحتى لا يستمر الخطأ من اجـل المحافظة على تقليـد المسرح الاشتراكى العظيم .

ومن أجل فن الممثل تتكاتف الجهود العاملة المتضافرة فى المسرح الاشتراكى لرفعته والاعتناء به العناية التامة . وتعين مسارح الدول الاشتراكية وظيفة هامة هى (قائد

عمال الخشبة) .. وهى عادة ما تشـــغل بأحد خريجى المدارس الصناعية الثانوية او من المخضرمين فى التكنيك المسرحى .. وشاغل هذه الوظيفة يعتبر أبا روحيـا لكل عمال خشبة المسرح ، وتقتضى طبيعة وظيفته حساسية خاصـة الى جانب انتباه شـديد وعين نقادة وذاكرة قوية حادة .. وهذا الرجل قائد خشبة المسرح يكاد يشـبه فى سلطته سلطة المخرج فى المسرح الاشتراكى فى التنفيذ على خشبة المسرح ، ومهام وظيفته انما هى محددة ببداية اقامة الديكور على خشـبة المسرح عند اجـراء بروفة الديكور الكروكى (هذه البروفة يقيمهـا عادة المسرح الاشتراكى واضعا حوائط وابوابا وما يتطلبه المنظر الممثل للفصل او المشـهد من مهمات مسرحيتـه موضـحا كل الارتفـاعات والمسـتويات والمؤخرات المطلوبة) .. اقول وظيفة هـذا القائد محددة من وقت اقامة الديكور الكروكى حتى اقامة الديكور الحقيقى على خشـبة المسرح فى ايام التدريبـات النهائية ويوم العرض نفسه ثم متابعة اقامة الديكور فى كل ليلة حسب التنفيذ المتفق عليه .

واجمل اعمال هذه الوظيفة عند التغيير من فصل الى فصل حينما يقف هذا القائد الحنون على عماله .. يقف خلف الستار حينما ينصرف جمهور المشاهدين فى الاستراحة الى المقصف (البوفيـــه) ليشربوا المثلجـات ويتنـاولوا قطع الشكولاتة ,, يقف ليصـدر اوامره من ميكروفـون

صغير علقه فى صدره وهو ممتد بسلك طويل يتيح له التحرك . ان كل ملحوظة يعنيها ، أو يقولها هذا الرجل انما هى مسجلة لديه فى نوتة خاصة يقرأ منهـا ، ومن خلال ملاحظاته تختفى وبنظام تسلسلى قطع ديكور الفصل المنتهى وتدخل أو تدلى بدلا منها قطع ديكور الفصل القادم وحتى قطع الاكسسوار فان دخولها الى خشـبة المسرح موزع توزيعا ومكتوب على الورق ومخطط له حركة مسرحية لا تقل اجادة ودقة عن حركة ممثلى المسرحية حتى يمكن استغلال الربع ساعة الاستراحة أحسن اسـتغلال دون ما حاجة للتصادم فوق خشـبة المسرح او الجرى أو الاضطراب أو التضارب .

ان عملية التنظيم التى يقوم بها العمال باشراف هذا القائد عملية تشبه دقات الساعة التى لا تخيب ابدا .. وكل ذلك من أجل فن الممثل ومن اجل اظهاره فى أحسن صورة وابهى اطار .. ان الممثلين ممنوعون منعا باتاً من الوقوف على خشـبة المسرح وقت التغيـير ، ذلك لأن القوانين الاشتراكية تعطى لهم فرصة الراحة فى حجراتهم أو البوفيه فى الوقت الذى تعطى فيه لغيرهم .. للعمال وقائدهم فرصة العمل فى جو هادىء بعيدا عن الاضطراب والتداخل .

ان الضيوف أيضا ممنوعون من الدخول الى خشبة المسرح منعا باتا خاصة أثناء تغييرات الفصول أو المشاهد .. ذلك لأن الإستراحة تعنى استراحة المتفرج فقط

وتعنى عملا للعامل على خشبة المسرح .. فكيف يمكن
والحالة هذه مضايقة العاملين على خشبة المسرح أثناء عملهم
وكدهم ، ان خشبات المسارح الاشتراكية تمتلىء أحيانا
بالزوار الكبار ومحبى الفن والهاوين للتمثيل الذين يقدمون
لتحية الممثلين شخصيا ، ولكن ذلك يحدث عادة بعد الانتهاء
من المسرحية وعادة ما يكون فى حجرات الممثلين ، وأحيانا
ما ينتظر الضيوف بعد مشاهدة العرض كثيرا فى حجرة
الممثل .. ذلك لأن اغلب الممثلين ان لم يكن كلهم على
الاطلاق انما يتوجهون لحمامات المياه الساخنة بعد العرض
ليستحموا وليرفعوا ادوات التجميل والماكياج داخل هذه
الحمامات التى زودت بالقطن وبالسوائل المزيلة للشحوم
التى يستعملها الممثلون فى عملهم .

- ان صيانة فن الممثل من أهم النقاط التى يقف عندها
المسرح الاشتراكى وقوانينه موقف الاعتبار ، ذلك لأن
قدسية العمل المسرحى ورهبة رسالة الفنان المسرحى انما
تلزم بذلك على اعتبار أن ما يقوله الممثل انما هو رسالة من
الرسالات لذلك فانه لا يسمح البتة بالدخول بعد ميعاد
العرض الى داخل قاعة صالة الجمهور أو الالواج أو البناوير
التى يحتويها المسرح من الداخل . ان الحقيقة تقول ــ
حسب ما تقضى بذلك أمانتى الفنية ــ ان ١٨ مسرحا فى
بودابست عاصمة المجر وحدها انما ترتفع أستارها فى
الساعة السابعة مساء وثلاث دقائق .. وهذه اللحظة انما

هى لحظة رهيبة .. لحظة انتقال المتفرج من حياته الخاصة الى حياته المسرحيـــة ولحظة تركه لكل همومه ليتـــذوق وليستمتع بالفن الحقيقى الذى تتيحه له مسارح الدولة . ان المشرع لقوانين المسرح هناك قد أضاف ثلاث دقائق بعد السابعة كفترة احتياطية يمكن ان تفـــرق بعض الشىء فى عقارب الساعة أو الساعات المختلفة التى يحملها المتفرجون .. الا أن الطبيعة والمنطق الواقعى للحياة يؤكدان أن هناك أحيانا وفى الغالب متأخرون عن ميعاد العرض المسرحى رغم حرصهم على حضوره فى السابعة مســـاء تماما .. الا أن ظواهر كثيرة وعوامل اكثر كتأخير المواصلات تتحكم فى عدم الوصول فى الميعاد وكعدم ضبط المتفرج لساعته تماما أو الجمهرة عند مكان وضع القبعات والبلاطى أو غير ذلك من الأسباب التى قد تؤدى بالمتفرج العزيز الذى قضى أسبوعا أو أكثر فى حجز تذكرة الدخول الى التأخير عن الاستقرار فى مكانه بالمسرح فى السابعة تماما . ولذلك عمـــدت بعض الدول الاشتراكية الى مراعاة ذلك بعين الاعتبـــار وبغير الأضرار بالمتفرج الذى حضر فى ميعاده وبغير الأضرار أيضا بقيمة فن الممثل وبغير الاضرار كذلك بأحاسيس الفنـــان الماثل على خشبة المسرح الذى يقدم من روحه ومن دمه ما يسعد به جمهوره لساعات .. عمدت هذه الدول الى وضع جهاز تليفزيونى خاص فى بهو المسرح (فى المدخل) يعمل بارسال خاص ويبدأ أيضا فى السابعة وثلاث دقائق

أى تماما عند رفع ستار خشبة المسرح ، ويقدم عادة الفصل
الأول أو المشهد الأول الذى تكون ادارة المسرح قد سجلته
بميعاد سابق مع الممثلين حيث يجرى العرض .. ويمكن
للمتأخرين من الجمهور مشـاهدة ما يجرى على خشـبة
المسرح على شاشـة التليفزيون فى الردهة أو بهو المسرح ،
وبذلك لا يفوتهم ما يجرى فى الوقت نفسه بالتمثيل الحى
على خشبة المسرح ، وبعد نهاية الفصـل الأول يتوجه
المتأخرون الى أماكنهم ، واذا كانت المسرحية فى مشاهد فان
الصالة تضىء للحظات اضاءة خاصة لا تتعدى الدقيقتين
تختفى بعدها الأضواء بعد أن يكون كل متأخر قد هرع الى
كرسيه ليستقر فيه ولتستمر المسرحية فى متابعة أحداثها
بجمهورها الكامل . ان هذا النظام على الأقل يبين مدى
احترام الدولة والمشرع لآدمية الفنان واحترامه كما أنه فى
الحقيقة يحفظ على المسرح رهبته وعلى الفن أصوله وعلى
الممثل فنه وعلى الجمهور حساب تأخيراته فلا يتساوى
المتأخر وغير المتأخر .

والممثل ملتزم التزامات تامة بكلمات النص المسرحى ،
ولا يمكن بأية حال من الأحوال مهما كانت الظروف السماح
بتغيير مقاطع النص .. وقانون المسرح الاشتراكى يعاقب
بأشد العقوبات الممثلين الخارجين على النص .. ذلك لأن
المبدأ فى حد ذاته انما يمثل خطورة على تقليد المسرح ووجهاته

لما يحمله من تحد وتعد على اختصـــاصات المؤلف أولا والمخرج ثانيا والدراماتورج ثالثا .

والممثل الذى تطرا عليه احدى الحالات القـــاهرة التى تمنعه من تأدية عمله ملتزم أيضا التزاما تاما بالتصريح له بعدم العمل كتابة من المدير الفنى للمسرح .. فاذا لم يعط المدير الفنى هذا التصريح له كتابة فانه ملتزم بتأدية دوره على المسرح لحين حل الاشكال فى اليوم التالى ، ولا يعتبر ما قدمه الممثل من طلب لعدم العمل نافذا وساريا الا بعد تأشيرة صريحة وكتابة أيضا من المدير الفنى .

ومن أجل الممثل وفنه تعمل الدولة من باب انعاش حياة المسرح وحياة العاملين به على مكافأة المجدين ، وهى لذلك تحدد لجنة من كبار النقاد وأســـاتذة الأكاديميات ومعاهد الفنون المسرحية لتقدير اعمال الفنانين المسرحيين واخرى لتقدير أعمال الفنانين التشكيليين وثالثة من عظماء رجال الأدب وكبار المخـــرجين والمترجمين لتقييم أعمـــال الكتاب والمؤلفين .. وهذه اللجان انمـــا تعمل طوال العام على مسيرة الموسم المسرحى وتقدم تقاريرها السرية مباشرة للوزير المختص بالثقافة حيث مكتب خاص ملحق به لتفريغ الكشوف اللازمة وحصر الأعمال الفنية وقيمتها . والمسرح الاقليمى تخضـــع أعماله أيضا لتلك اللجنة ، فان الدولة حين تكرم فنانيها فى مناسبة قومية من كل سنة تختارها

حسب ما تر'ه انما تضع فى اعتبارها كدولة انها تقيم فنها وفنانيها فى كل مكان يعملون فيه تحت سماء الوطن .

والجـــوائز التى تحـــددها الدولة تكون على أربعـــة مستويات ..

المستوى الأول جائزة الدولة التقديرية ، وتمنح جائزة او اثنتين سنويا لمخرج او مخرجة أو ممثل او ممثلة أو كاتب او كاتبة أو مترجم او مترجمة أو مهندس ديكور أو مهندسة او مصمم ملابس او مصممة .. وترى الدولة تخصيص الفئات على أنها الفئات التى يمكن لها بالفعل أن تخلق عملا ابتكاريا وأن تقوم بعملية الخلق سواء فى مجال الاخــراج أو التمثيـــل أو تصميم الديكور او الملابس او التأليف أو الترجمة او الفن التشكيلى .. وتسمى عادة الدولة هذه الجائزة باسم زعيم من زعمائها . ففى المجر مثلا تســـمى هذه الجائزة (جائزة كوشوت) وهو أحد المحاربين الكبار الذين أبلوا بلاء حسنا فى سبيل دولتهم .

وهذه الجائزة تعتبر أعلى جائزة فى هذا المجال من حيث قيمتها الأدبية والمالية ، وهى عادة ما تتبع اسم حاملها تماما كلقب الدكتوراه وجائزة نوبل وتكتب وتذكر فى الاعلانات والمعاملات ببنط أصغر تحت الاســم مباشرة . وجائزة التقديرية من ثلاثة مستويات فى المجــر من ناحية المستوى المادى (المالى) وتتساوى فى المستوى الأدبى لها .. والذى يحصل عليها يحصل فىمرتبتها الأولى على ٣٠,٠٠٠ فورنت

(ما يعادل ٦٠٠ جنيه مصرى) ، وفى مرتبتها الثانية على ٢٥,٠٠٠ فورنت (مايعادل ٥٠٠ جنيه مصرى) ، وفىمرتبتها الثالثة على ٢٠,٠٠٠ فورنت (ما يعادل ٤٠٠ جنيه مصرى) هذا الى جانب ما يعادل ٨٠ جنيها مصريا بالاضافة الى مرتبه الأصلى .

والمستوى الثانى فى الجوائز يسمى « فنـــان الدولة الممتاز » وتمنح عادة لثلاثة فنانين من مختلف الفنون قابلين للزيادة والنقصان ، وتتبع هذه التسمية أيضا اسم حاملها بالبنط الصغير تحت الاسم مباشرة ، ويحصل حائزها على التقدير الأدبى الى جانب التقدير المادى الذى يقدر بحوالى ٣٦٠٠ فورنت شهريا (ما يعادل ٧٢ جنيها مصريا) الى جانب الحق الذى تمنحه الدولة لصـاحب الجائزة حتى فى معاشه فتتيح له اضافة قدرها ٣٠٠٠ فورنت شـــهريا (ما يعادل ٦٠ جنيها مصريا) .

والمستوى الثالث فى الجوائز يسمى « فنان الدولة » وتمنح عادة لثلاثة فنانين من مختلف الفنون قابلين للزيادة والنقصان ، وتتبع هذه التسمية أيضا اسم حاملها بالبنط الصغير تحت الاسم مباشرة ، ويحصل حائزها على التقدير الأدبى الى جانب التقدير المادى الذى يقدر بحوالى ٢٤٠٠ فورنت شهريا (ما يعادل ٤٨ جنيها مصريا) الى جانب الحق الذى تمنحه الدولة لصاحب الجائزة حتى فى معاشه

فتتيح له اضافة قدرها ٢٠٠٠ فورنت شهريا (ما يعادل ٤٠ جنيها مصريا) .

والمستوى الرابع للجوائز هى بعض الميداليات التى تمنحها الدولة للعاملين فى حقل المسرح وفى مختلف فروعه كالنياشين والأنواط كنوط الواجب والعمل والتضحية وغير ذلك .

ان الدولة تحتفظ بكل فنانيها وهى تحتفل بيوم خاص سنويا تخرج فيه كل صحفها حاملة انباء البراءات الجديدة ، وهذا اليوم يكون عادة عند الفنانين بمثابة نتيجة انتظار حصاد العام المسرحى ، وعادة ما يكون بعد نهاية الموسم المسرحى أو فى أعقابه .. وهو يحدث فى المجر فى ٢٠ اغسطس من كل عام وهو يناسب أيضا أحد الأعياد القومية هناك وفى الوقت نفسه يناسب فترة الصيف حيث تنتهى المسارح من نشاطها فى يونيه من كل عام .

وفى بدء العام المسرحى الجديد يعقد اجتماع تمهيدى يسمى (مقابلة الموسم الجديد) يتجمع فيه كل ممثل وكل عامل داخل مسرحه حيث يلقى المدير الفنى ومسئول من وزارة الثقافة أو الوزارة المعنية خطابا قصيرا يهنىء فيه الحاصلين على الجوائز ويتمنى للآخرين التوفيق فى المواسم القادمة ويتبادل الجميع التهانى فى جو من الاخوة والترحاب مفعم بالحب والأمل والطمأنينة والاشراق من اجل بداية عام مسرحى جديد ومن اجل اتمام رسالة عظيمة ارتبط بها كل

عامل بالمسرح وهب حياته لها كما يهنىء الممثلون فى هذه المقابلة زملاءهم الحاصلين على الجوائز والذين عادوا من العمل الصيفى بعد الاشتراك فى المهرجانات التى تنظمها لهم الدولة صيفا والتى عادة ما تقام فى الحدائق أو فى الهواء الطلق او فى احد الميادين العامة او امام احدى الكاتدرائيات .

ان مختلف الفنون كالموسيقى والفن التشكيلى والشعبى انما تخصص ايضا لفنانيها جوائز اخرى باسم أحد اعلامها وبامتيازات مادية مخالفة تتبع نظاما آخر .

ولا يمنع أن تجد فنانا يحصل على التقديرية او جوائز اخرى لأكثر من مرة ، وهو فى هذه الحالة انما يمنح قيمة الجائزة المالية المخصصة ثم يمنح شهريا القيمة الأكبر للحصول على الجائزة ... أما الجانب الأدبى فى تكرار الجائزة فهو حقيقة اهم ما يعنى الفنان الاشتراكى فيقال مثلا (جائزة كوشوت مرتين او جائزة فلان ثلاث مرات) .

ان الأخذ بهذا النظام يجعل التحمس يسود نفس الفنان ويجعل الصدق وجهته وفى معاملاته داخل المسرح وخارجه ويجعل الضمير يقظا ويجعل التنافس شريفا وتحدده حقائق الجهود المبذولة فعلا . والدولة كما سبق وأوضحت فى منحها لهذه الجوائز لا تفرق بين الاقليم والمدينة حتى تثبت انها تحترم جودة الفن فى اية بقعة من بقاع حدودها الجغرافية .

ومن أجل الممثل وارتقائه فان المسرح الاشتراكى

يعترف ضمن ما يعترف من قوانينه صراحة بقيمة التطور ويخضع فى تعـريفه لفن المسرح بالحقيقة التى تكمن وراء تطوير هذا الفن وذلك بالتعـرف على الفنـون المسرحية الاخرى التى تنتجها الدول الأخرى غربية كانت أم شرقية أم حيادية اعترافا منه بأن الحقب التـاريخية والأحـداث الأبدية انمـا تولد صدى وارهاصات لها وزنهـا الحقيقى بالنسبة للعرض وللتأريخ واقتناعا منه بأن العطاء فى الفن لا بد وان يتبع مرحلة للأخـذ والاستيعاب والدراسـة والمشاهدة .. ولذلك فهى تتيح الفرصـة كاملة لفنانيه بالسفر الى البلاد التى عرفت عنها الأصالة القديمة للمسرح ، ولا تمضى سنوات ثلاث أو أقل على ممثل بدولة اشتراكية الا ويكون قد زار فيها بعضا من بلاد أوروبا المستطلعة لفن مسرحى والمقدمة للتجارب الفنية المسرحية على اختلاف أنواعها ، وتعداد الفنانين الشرقيين الذين يزورون مسارح فرنسا وانجلترا وسويسرا والنمسا والسويد والمانيا أكبر بكثير من تعداد زملائهم الغربيين .. لا سيما فترة الصيف حيث يسافرون أيضا للتعرف على المهرجانات الدولية التى تقام فى ستراتفورد بانجلترا وسالسبورج على حدود النمسا والمانيا وسجد بالمجر ومهرجان المسرح الجامعى الذى يعقد سنويا فى مدينة نانسى بباريس .

هذا الى جانب عمليات التبادل واسـعة النطاق التى تعقدها دول الكتلة الشرقية بالاشتراك مع الدول الأخرى

وقلما تمضى سنة لا يزور فيها مسرح كبير له جذوره وله اتجاهاته مسارح هذه الدول ــ كما أنهم يعرضون تياراتهم الخاصة والتى تشكل تطورا كبيرا فى فرع من فروع الفن على مختلف بقاع العالم كمسرح بريخت (البرلينر انسامبل) والمسرح السحرى التشيكوسلوفاكى الشهير (لاتيرنا ماجيكا ذلك لأن اطلاع الممثلين والمشرفين والمسرحيين ومهندسى الديكور ومصممى الأزياءومنفذيها وطلبةالمعاهد العليا والعمال المسرحيين على أوجه النشاط المسرحى فى بلاد أخرى انما يضيف الى الموسوعة الفنية آفاقا أخرى ويفتح المجال أمام الفنانين فى المسرح الاشتراكى لمناقشة الأعمال التى تعرضها هذه الدول الأخرى على المستوى العلمى ، كما أن المعارض الفنية والخاصة بالاخراج أو الديكور أو نظم الاكسسوار المسرحى وكتيباتها ولوحاتها انما يفيد تبادلها أيضا ونشرها حتى على المستوى الجماهيرى .. وفى هذا الثراء الكبير تجميع للقوى الفنية وتعريف لها بمكانها وموقفها على الكرة الأرضية وموقفها من القرن نفسه (الحقبة الزمنية المعاصرة) .

واحتضان المسرح الاشتراكى لكل هذه التجارب مختلفة الأشكال انما يفتح نوافذ جديدة على الثقافة الداخلية (المحلية) ويجعل المسرح دائم التطور والتغيير والتبديل ويخرجه من الجمود الذى يقضى على أى مسرح ثابت الاقدام فى تطوره غير متحرك للأمام دائما .

ومن اجل الممثل وفنه أيضا تنشىء النظم المسرحية عادة مركزا أو معهدا يسمى (معهد العلوم المسرحية) وهذا المعهد يضم عظماء الكتاب الموهوبين والنقـاد وكبار رجال الترجمـة وذواقة الأدب المسرحى حيث يتفـرغون لهذه العملية الانشائية تفرغا كاملا ويحرم عليهم الاشتغال بالعمل الفنى على مسـتوى التطبيق أى لا يعمـلون كممثلين او كنقاد أو كمخرجين وانما هم يعكفون فى مركزهم الفنى هذا وكل همهم هو جمع المعلومات العالمية والترجمات وترجمتها وتعريف العـالم المسرحى الصـغير الخاص بهم (دولتهم) والذى يتـكون من مخرجيهم وممثليهم وكتابهم ونقـادهم وطاقمهم الفنى .. تعـريفه بالثقـافة المسرحية العـالمية باستعمال اللغات والمستويات المطلوبة فى كل كتاب حسب ثقافة القارىء المسرحى نهلا من ثقافة العالم المسرحى الكبير وذلك بالترجمة والتعليق والشرح والتفسير من خلال الكتب والكتيبات والنشرات والدراسات ، كما يعقد هـذا المركز عادة سنويا زيارات تبادل مع ممثليه فى الدول الأخرى .

ومعهد العلوم المسرحية يعنى بنشر كل ما يخص المسرح ويصدر من دراسات تتوخى الاسترشاد بكل الكتب التى أصدرها ويصدرها تباعا علماء المسرح العالميون فى كل مكان من أمثـال ميللر الأمريكى وفيـلار الفـرنسى ودورينمات السـويسرى وسـتانسلافسكى الروسى وبرخت الألمـانى وغـيرهم من أعـلام المسرح العالمى . وهم بهـذا العمـل

الأكاديمي البحت انما يفتحون جبهة من جبهات انتشار الثقافة المسرحية كما يفيدون فنانيهم بذلك القدر الكبير العظيم من ثقافة الفن على مستوى الكتاب ، وهناك سلاسل كثيرة يُصدرها تباعا هـذا المركز أو المعهد للتعـريف بالفن على اختلاف مستوياته . وفى معهد العلوم المسرحية بالمجـر تصـدر سلسلة لأعـلام المسرح وأخرى للمسرح التقدمى (المعـاصر) ونظرياته وثالثة للميكانيكية الفنية المعـاصرة ورابعة للاقتصاديات فى المسرح والجماهير ، وغير ذلك من الدراسـات الهـامة فى حياة المسرح فى كل زمان ومكان . وتطلب الدولة بيع هـذه الكتب بأزهد الأثمـان حتى يمكن للعامل الصغير فى المسرح أن يشتريها وأن يطلع عليها وان يستوعبها فى النهـاية حتى لتعجب حين تجـد فى بيت كل عامل فى المسرح من المدير الفنى الى عامل المصعد مثلا مكتبة مسرحية قل أن توجد فى أى مكان آخر .

والحقيقة أن معهـد العلوم المسرحية هـذا بفضل جهوده ونشاطاته انما يساهم مساهمة فعالة فى تقـريب الثقافات المختلفة فى المسرح وهو الذى يرتفع بذهن العامل البادىء الى مستوى العقل الفنى المفكر من خلال القراءة والنشر . وبذلك يمكن أن يتم التفاهم مع الجميع على مستوى القاعدة العلمية وفى ظل الموضوعية الفنية التى يحتاج أشد ما يحتاج اليها نظام العمـل فى المسرح الاشـتراكى الذى لا يسمح بتضييع الوقت بل على العكس من ذلك يصر على المحافظة

عليه واستغلاله الاستغلال التام الذى يضمن للعمل الفنى نجاحه ورفعته فى النهاية عند العرض الجماهيرى .

من أجل ذلك كان من الصعب أن تجد مسرحية واحدة لا تأخذ طريق نجاحها الكامل وليس هذا مديحا فى المسرح الاشتراكى ولكن نظرية الموهبة التى عـرفناها تكاد تكون ملغاة فى نظم هذا المسرح .. ذلك لأنهم يعتبرون العمل هو النتيجة الحتمية للجودة وليست الموهبـة أو التوكلية .. وهذا رأى خطير قد يتعارض مع بعض النظريات المسرحية او آراء البعض ، ولكن التجارب اثبتت أن العامل الحقيقى بالمسرح الاشتراكى انما يقدم عصارة جهده وهو ازاء هذا الجهد يستطيع أن يحصل على أعظم نتائج هذا الجهد .. وحينما يرتفع الستار فى الثلاث بروفات العامة والأخيرة قبل ليلة العرض المسرحى ، يحس الفنان بنتائج هذا الجهد حقيقة وبتوقف الدوامة التى يكون قد ألقى نفسـه فيها دون أن يدرى ، ويحس أيضا بالانتشاء فى كل ليلة تمثل فيها المسرحية ويحس الممثلون وجميع المشتركين بالرضاء التام عن العمل وعن انفسهم نتيجة كفاحهم وجديتهم وجهدهم .

والمسرح الاشتراكى يعرف اللذة التى يحسها العامل الفنان عند ملاقاته نجاحه فى النهاية ، هـذا النجاح الذى يزيل فى لحظة متاعب شهور طويلة وليال قاسية تعبر عن الكفاح وعن المعاناة وعن الأرق وعن الاضطراب النفسى ، والذي ينتهي بحفلة صـغيرة يقيمها المسرح لأفـراده بعد

العرض فى احدى قاعاته أو خارج المسرح فى أحد الأمكنة الهادئة حيث يتبادل الجميع النقـاش الكبير وحيث تقص وتحكى النوادر التى عاصرت العمل المسرحى والتى تنتج اثناء حمية التدريبات وغير ذلك من الذكريات التى تجمل حياة المسرح وتجعل ذكرياتها تنزل مع كل مسرحية جديدة الى الأعمـاق .. أعماق الفنان الأصـيل الذى لا يتذكر ما يفعله .. وينساه .. خاصة اذا كان يحب عمله ويندمج فيـه ويتفـانى ويترقب وهو لذلك يمكن له أن يأتى بعض التصرفات اثناء العمل ولكنها تنتهى بانتهاء جلسة التدريب. انها نفس العـلاقة الأصيلة التى تربط الفنـانين ببعضهم والهواة ببعضهم .. انه سحر المسرح وجبروته فى التأثير على القلوب والربط بين الناس .. أقدس وأعظم رباط حيع يلغى القرابة والمادة وكل شىء يمكن أن يكون .

ومن أجل الممثل وحفظ فنه فان المسرح الاشتراكى يقيم أرشيفا خاصا مزودا بالصور عن ديكورات المسرحية والممثلين ويتم تصوير ذلك بحضور مصور خاص للمسرح وذلك فى أحد الأيام الثلاثة الأخيرة وقبـل بدء احداها . والمسرح بتبعيته هـذا التقليد انما يقوم بدور المؤرخ الذى يكرم ممثليه وفنانيه وعماله محاولا تسجيل كل المجهودات المتضافرة المتكاتفة فى صور يحتفظ بها فى أرشيف خاص لديه يسمى (أرشيف المسرحيات) ويرجع اليها كل باحث

وكل مؤرخ ، فى الوقت الذى يرغب فيــه للاســتزادة مما قدمه المسرح ومما سجله من حقائق فنية ونتائج .

ويتم التصوير على مرحلتين حيث يصور الديكور خاليا من كل ممثليه فى كل فصوله فى المرحلة الأولى ثم يصور بممثليه وخــلاّقيه فى المرحلة الثانية لينبض بحياتهم . ان هذا التقليد انما هو احترام آخر من جانب المشرع الاشتراكى للمحافظة على فنانه الممثــل أثناء العرض حتى لا يتسرب مصورو الصحف للتصوير . وفى هذا كما لا يخفى أيضــا مضايقة لجمهور النظارة المتفرجين . لذلك فان مزايا التصوير السابق لحفظ مئات الصور التى تعبر عن مواقف المسرحية جميعها وخالة فصولها وخالة ممثليها يعود بالفائدة أيضا حين يقوم مكتب السكرتارية الفنية بامداد كل الصحفيين بالصور المطلوبة لهم فى أعمال الدعاية والاعلان والنشر دون أية مضايقات من جانب العمــل الصحفى للمتفرج الدافع لقيمة التذكرة دون ازعاج للمبات التصوير والحركة التى يثيرها المصور أثناء العرض .

وحرصا على راحة الممثل المسرحى وامعانا فى انتشار الفن المسرحى من خلال الكلمة المكتوبة فقــد لجأت المسارح الاشتراكية الى البرنامج المطبوع واعتنت به وباعته بمـا يعادل قرشاً واحداً أى بأجر زهيد جدا حتى يمكن للعامة أن يشتروه .. والحقيقة أن حب القراءة والاطلاع فى هــذه الــدول الى جانب رخص البرنامــج يجعــله فى متنــاول

المتفرجين جميعـا .. وترى المتفرج يعكف على دراسة البرنامج الذى يحوى كلمات هامة عن المسرحية وعن أسلوب اخراجها بقلم المخـرج وعن بعض المعلومات الأخرى التى يمكن أن تضيف شيئا مفيدا للمشاهد المسرحى ، ويكفى أن اذكر أن الجمهور يسعى الى المسرح قبل العرض الذى يشاهده بيوم وأحيانا بيومين ليشترى البرنامج وينصرف الى بيته يسترجعه ويسـتوعبه ويعود جاهزا للمسرحية ومشاهدتها وقد اختمرت آراء المؤلف والمخرج وتعرف على طاقم الممثلين ، وبالتالى فانه يكون مهيئا فعلا لكل ما يستقبله لمعرفته السابقة .

ومن أجل أن يقوم الممثـل بعمله على خـير وجه فان المسارح الاشـتراكية تصر على اقامة ما يسـمى (خشبة المسرح الصغيرة) ، وعادة ما يكون مكان له اتساع يساوى اتساع خشبة المسرح أو يقل عنها بمقدار الربع على الأكثر كاحدى الصالات الكبيرة وذلك ليمكن اجراء التدريبات عليها فيما لو حدث عائق على خشبة المسرح الكبيرة الأساسـية كتركيب ديكور مسرحية جديدة أو اقامة حفل لبعد الظهر لطلبة المدارس بأجر مخفض . ولذلك فان خشبة المسرح الصغيرة هذه انما تقوم مقام الخشبة الأصـلية الى جانب استعمالها للممثلين أثناء التدريبات العادية لاعادة المشاهد الضـعيفة عليها بواسطة مساعد المخـرج الذى يعمـل فى

الخشبة الصغيرة فى نفس الوقت الذى يجرى فيه العمل مع مخرجه على الخشبة الكبيرة الأساسية .

كما أن هناك حجـرة مستطيلة ثالثة تتوسـطها مائدة طويلة تتسع لخمسين شخصا حيث تجرى فيها تدريبات القراءة لكل المسرحيات بالمسرح وهى مزودة بفوتيهات جانبية لراحة الممثلين وطقاطيق السجاير ودوارق المياه النظيفة وكل وسائل الخدمة العامة من تهوية سليمة واضاءة قوية غير مباشرة حتى لا تؤذى عين الممثل وهو يطالع دوره للمرة الأولى أو تسبب له التعب .

ومن أجل راحة الفنان الاشتراكى أيضـا فان بوفيها خاصا يقوم على خدمته وخدمة طلباته ، والبوفيه توجد به كل أنواع الأطعمة والمشروبات والسجاير والحلوى التى يمكن أن تخطر على باله ، حتى لا يحس الفنـان باحتياج لشىء ينقصه فيحس وكأنه فى بيته وكأنه فى مسرحه وكأنه فى كيانه الكلى ، وهذا المرفق الهام يخضع لاشراف الدولة وهو يتبع أدارة المسرح نفسها لسهولة الرقابة وبعد أن ثبت فشل المتعهدين فى ادارته على المستوى الذى يحقق للدولة ادارته والعناية بخدمة مباشرة للفنان .

ومن أجل الاستقرار التـام فى المسرح وحرصـا على سلامة الممثلين وصحتهم وعلى أموال الدولة من جانب آخر فانه من الممنوع منعا باتا اشعال السجاير على خشبة المسرح بصفة عامة وخاصة ، وحتى مشاهد المسرحية التى تحتوى

على التدخين وضرورته فان تصريحا خاصــا من ضابط الحريق لا بد أن يصدر كتابة بعد أن يطلب المسرح كتابة ذلك محددا فى الطلب ساعة اشــعال السيجارة والمشــهد الذى يحدث فيه ذلك والتوقيت بالضــبط ومكانه فى المسرحية على الخشبة ليكلف أحد رجال المطافىء التابعين لقوة المسرح بمراقبة كل اشعال ويتأكد من انطفائه ولو من الكواليس (جانبى المسرح) ، ولذلك فقلما نجد حريقا فى مسرح من مسارحهم اللهم الا لأسباب أخرى .. ذلك لأن العين يقظة وتحرس ولا تتهاون من أجل حياة الفنان .

أخلاقيات العاملين فى المسرح :

المسرح الاشتراكى يهتم أول ما يهتم باختيار العناصر التى تعمل به ويحاول أن تكون على قدر كبير من الجــدية ومن التضحية ومن الحب الحقيقى للمسرح وفنه ومن حسن التصرف ، وهو يُرجع ذلك الى مواد معينة متفق مع وزارة التعليم على تدريسها بالمعاهد العليا لفنون المسرح وأكاديميات الفنون المسرحيـــة حتى يمكن أن تكون للبــذرة التى تعيش اربع سنوات أو أكثر داخل المدرسة : المناخ الطبيعى التى تستطيع أن تنمو فيه اذا ما تخرجت من بين جدران المعاهد الى جنبات المسرح الفسيح .

واهتمام المشرع بهذه الأخلاقيات انما هو أمر له مزيته .. ذلك لأن حياة المسرح تختلف اختلافا كبيرا فى تعاملها

عن حياة أى مهنة اخرى .. فتقابل الممثل مع زميله على خشبة المسرح يقتضى تصرفا انسانيا معينا غير مشوب بالانانية أو التقليد أو الاحتكارية لأن مجموعة الممثلين سواء كانت فى الشرق أو الغرب انما تعمل فى مهنة واحدة لها تقاليدها .. الا أن المسرح الاشتراكى يأخذ المسائل مأخذ الجد فلا يسمح الا بالالتزام .. الالتزام بقواعد الفن واصوله وبالعلاقات القائمة على هذا الالتزام وأصولها . وكذلك الجدية فى التدريبات فانها ايضا بدورها تقتضى اخلاقيات خاصة فهى تعود الفرد على احترام مواعيده وجلسات التدريب فى المسارح الاشتراكية منصوص على انها اهم من العروض المسرحية الجماهيرية ، ولا يعنى هذا أن العروض غير مهمة ، ولكنه يعنى أن جلسة التدريب لا يمكن بأية ظروف التغيب أو التأخر عنها لأنها هى مكونة العرض المسرحى وبواسطتها فقط تأخذ المسرحية حقها ومداها وهى المكون الأول للعمل الفنى فكيف يمكن التغيب عنها ؟ . ولم أر أثناء دراستى الطويلة بالخارج مسرحاً يهتم بتقاليد جاسات تدريبه قدر اهتمام المسرح الاشتراكى رغم زيارتى لعدد كبير من مسارح دول الكتلة الغربية كالنمسا والمانيا وسويسرا .

ثم ان العلاقات الأخرى وهى التى يتبادل الحوار فيها المدير الفنى أو الممثل مع العامل أو البواب أو عامل المصعد أو اللبيس انما هى علاقات سامية تقوم على احترام الفرد

العامل الممثل للفرد العامل اللبيس أو عامل المصعد فكلاهما يؤدى عملا تخصص فيه لصالح المسرح ، هذه الأسس فى العلاقات الانسانية التى تعمل حقيقة على تذويب الطبقات وتقريبها بعضها بالبعض وتحطيم الفواصل الشديدة والسدود المنيعة وافول التقاليد الرجعية التى ورثتها دول الاستعمار والراسمالية أخلاقيات الناس .. والتعامل بين الأفراد عامة فى المسرح الاشتراكى يخضع خضوعا تاما لقواعد المجتمع الاشتراكى الحقيقى ، بل انه ينفذ كل تعاليم المجتمع الاشتراكى بحذافيره فيما يختص بالأخلاقيات على اعتبار أن المنفذين جميعا أو المتعاملين بهذه الأخلاقيات انما هم جميعا فنانو الشعب الذين ينقلون هذه الطباع عن طريق المسرح الى الجماهير .

وعامل المسرح الاشتراكى محسوبة عليه خطواته حسابا عسيرا فهو مطالب بأن يلتزم أحسن القيم طالما أن الدولة قد كفلت له العيش الكريم والمسكن القريب من مسرحه وطالما أنه يؤدى مهمته الفنية ورسالته الثقافية فى جو هادىء ووسط مناخ يستطيع من خلاله أن يتنسم الهواء بحرية وأن يتنفس بالتالى بحرية . والانحرافات كثيرة ومنتشرة فى كل مهنة من المهن وفى شخصيات كثيرة الا أن المسرح الاشتراكى يرتفع بعماله ويعف عن الأخطاء لأن الفنان فى نظره هو القدوة الحسنة ودليل الطريق الصحيح المثالى .

والجزاءات كثيرة وجادة وصارمة أيضا بالنسبة

للمخطئين فهى بالتنزيل من الماهية الشهرية وبالحرمان من الصـــعود لخشـــبة المسرح المقدســـة فترة من الزمـــن ، وبالاستبدال للعمل فى مكان أقل قيمة ولا يلعب فيه الذهن دورا طالما أن هذا الذهن لم يستطع أن يوقف صاحبه عن التردى فى الخطأ وبالحـــرمان من الأدوار التى يمكن أن تتيح فرصـــة لهواية الممثل . ولم يرد المشرع أن يكون متجنيا ولكنه أراد أن يخلق مملكة خاصة تتمتع بمثاليات أخلاقية ، هذه الأخلاقيات التى يمكن لها أن تجمع فى صـــعيد واحد مئات النفـــوس على الهـــدى والحق والصـــدق وتحمـــل الواجبات . وقد ساعدت طبيعة العمـــل فى المسرح وحقله كمنبر للدعوة والاصلاح ، لذلك فقـــد حرص المشرع على استعمال الرأفة أيضا بمن ينزل بهم عقاب فهو قد قرر أيضا مع تقرير عقاباته ، ان للفنان نزوة على اعتبار انه عقل مفكر ونفس حساسة لا تختلف فى تفكيرها وحساسيتها عن تفكير العباقرة وحساسيتهم وان هـــذه الحساســـية غير عادية ، ولذلك حدد العقوبات بسنوات تكون للمخطىء بمثابة تعليم له يعود بعد قضائها فى وظيفته الأولى من جديد فيكون أشد قوة وأكثر فاعلية وأعظم خلقا وتعاونا .

واخلاق العـــاملين فى المسرح الاشتراكى تقتضى منهم جميعا التمتع بالصبر الطويل (صـــبر أيوب ان وجد فى أوروبا) ذلك لأن الفنـــان الحقيقى فى غمـــرة من ســـلوكه للشخصية المسرحية أو الاعداد لها وبتعمقه الشديد ــ هذا

التعمق الذى يطالب به المسرح الاشـــتراكى العــاملين به ليفنوا حياتهم من اجل المسرح ـ يكون فى حالة خاصة تكاد تشبه حالة الهياج النفسى ، ولذلك فهو يتعرض لأقل الاهتزازات وانفهها لحساسيته المطلقة اثناء العمل ، فضلا عن أن هذا الاغراق انما قد يصور له هذا الاهتزاز المتعرض له على أنه شديد ، ومن ثم ينفعل ، وقد يخـــرج عن أطواره فى هـــذا الانفعال ، ولذلك فالنظم فى المسرح هناك لم يفت عليها أن تذكر أمثال هذه المواقف وتحذر منها .

ونظم العمل بالنسبة للفنان والفرص التى توفرها له الدولة فى مختلف مجالات الفن وتنظيم الجدول العام لوقته يجعل الفنان بعد ذلك فى غير حاجة الى الكذب أو الخداع أو التصرف بما لا يرضى الضمير أو ما يشيد وينقص من فنية العمل وهو بالتالى يحترم نفسـه أمام نفسه وهو بذلك يلتزم ويبتعد تلقائيا عن الأساليب التى قد توقعه فيها رغبة فى الاستزادة من المال أو الاسترزاق او التنقيب عن السهل أو الهروب من جلسة تدريب ، وأمثال ذلك من الأخلاق غير السليمة والتى توجد فى بعض مسارح الدول النامية مسرحيا او الدول التى لا تعرف نظم المسرح أو تقاليده الحقيقية انما تهوى بالمسرح الى الانحطاط والى تحطيم الأخلاقيات .

دور الجمهور فى المسرح :

عرف المسرح الاشتراكى ما لاهمية الجمهور فى المسرح من شأن فوضع فى سياسته النظر الى الجمهور بعين الاعتبار

والاهتمام الشـديد به اذ هو المشـارك الأول فى العـرض المسرحى وهو فى الحقيقة اليوم عمـاد المسارح الاشتراكية وارباحها المالية والفكرية معا . فهذه المسارح تجد اقبالا منقطع النظير من جماهيرها يعجز اللسان عن وصفه والقلم عن التعـبير عنه ، والجماهـير تقف فى صف طابور طـويل بالساعات والأيام لتجد مقعدا أو مقعدين فى أية مسرحية تعرضها مسارح هذه الدول . وحتى مسارح الأقاليم بها فان الفلاحين يسافرون من قراهم وكذلك عاملو الزراعة بالسيارات ليحضروا عروض المساء ثم يعودوا الى قراهم بعد العـرض مستمتعين ولا يقلون سـعادة وانتشـاء عن زملائهم جمهور العواصم .

ورغم كل هذه النجاحات فان سياسة تتبع دعت اليها الحاجة لضمان المستقبلية عند هـذه الجماهير .. ذلك ان سياسة الدولة رأت فتح مكاتب على مستوى الاحياء تتبع ايضا الدولة وادارة المسارح بها لتوزيع التـذاكر وبيعها للجماهير ولكل حى عدة مقاعد فى كل درجة ، وأمكن نتيجة لهـذا النظام للجماهير العريضـة وهى فى احيائها ــ دون الانتقال الى الحى الذى يكون فيـه المسرح ــ أن تشترى وتحجز تذاكر المسرح ودار الأوبرا والأوبريت .

وهذه الطريقة نابعة من فلسفة خاصة ترى الانتقال الى المتفرج اولا ثم يأتى انتقاله هو للمسرح فى المرحلة الثانية يوم يأتى ليشاهد العرض المسرحى .. أضف الى ذلك أن

هناك (تذاكر مستعجلة) وهى تباع أيضـا بنفس الثمن للضيوف المفاجئين وجمهور المسافرين لبلد ، الراغبين فى حضور عرض قبل السفر والأجانب ورجال السلك السياسي اللذين لا يعرفون أحيانا قواعد حجز التذاكر أو لا تؤهلهم ظروفهم للانتظار الطويل أمام شباك التذاكر .. بل ان هذه الفلسـفة قد ارتأت فيمـا ارتأته أن تخصص سـيارات أوتوبيس تحضر الى المسرح ـ خاصة النائى منها أى المسارح التى فى مكان بعيد ـ قبل انتهاء العرض بربع ساعة (بالاتفاق مع هيئة النقل بالمدينة) وهـذه السيارات تحمل أرقاما مختلفـة وهى من المستعملة فى المدينة وتوصـل الى أحياء مختلفـة بالطبع حسب سـيرها الطبيعى وبنفس تعريفـة الركوب الأصلية ، وتحضر هذه السيارات خصيصا لتنقل المشاهدين من أمام كل مسرح الى أماكن سيرها الطبيعى لتوفر الراحة لجمهور المسرح ولتشجعهم على ارتياد المسارح ولتذلل لهم كافة الصعوبات التى يمكن أن تجعلهم لا يفكرون حتى فى الكسل عن ارتياد المسارح أو الاحجام عنها .

ثم ان المسرح الاشتراكى وقد نشأ بين أحضان العمال يضع فى تخطيطه الأماكن التى تكتظ بالعمال ليجعلها أرضا خصـبة لنشـاطاته .. ذلك لأن كثيرا من القاطنين بهـذه الأماكن وهى عادة ما تكون فى الضواحى بالقرب من أطراف المدينـة حيث بناء المصـانع فى التخطيطات الاشتراكية ـ والعمال يكسلون بعد العمل اليومي في النزول الي المدينة

وبالتالى لا يذهبون الى المسرح .. لذلك فان مكتب التنظيم لكل مسرح يحاول اقامة حفـلة شهرية فى كل من هــذه الأماكن البعيدة وأحيانا داخل المصنع وقد شاهدت موليير (طرطوف) يعـرض فى أحـد المصانع وعجبت لتجـاوب الجماهير المشـاهدة من العمال .. وأحيانا يجرون التمثيل فى قصور الثقافة التابعة لهذه الأحياء ، وهذه القصور عادة ما تحتوى على مسرح مجهـز كامل شـأن كل المجتمعـات الاشتراكية .. والاقبال الكبير على العروض المختلفة التى قدمت وتقدم فى هذه الأماكن النائية أكبر دليـل على أن الفلسفة التى أخذ بها المشرع سليمة ومنتجة وناقلة لوجهة نظر الدولة فى تعميم الفن المسرحى ومحاولة توصيله صادقا لمختلف الجماهير فى كل بقعة من بقاع الدولة .

وبرغم كل هذه النجاحات الساحقة فى جذب عدد أكبر لجمهور المسارح الاشتراكية فان الباحثين فى سياسة توسيع الرقعة الجماهيرية ما زالوا يؤكدون أن أمامهم خطوات أخرى ودراسات على مستوى أكبر وأعمق فى اتاحة الفرصة لكل فرد من أفراد المجتمع لمشاهدة التمثيل وارتياد المسارح ارتيادا منتظما وليطلع على كل ما تنتجه الدولة من أجل اسعاد الفرد وثرائه فكريا وترفيهيا .

ولراحة الجمهور فان مكتبا خاصا يقوم فى كل مسرح وقريبا من مدخل صالة الجمهور يعهد بادارته الى موظفة على جانب كبير من الثقافة واجادة اللغات والمعاملات ، وعلى

جانب أيضا من الجمال ، وهذه الوظفة تقوم بدورها بحل جميع المشكلات التى يمكن أن تقـوم أو تنشأ بالصـالة أو الألواج ، وبصفة عامة فهى تراقب تحركات الجماهير حتى وصـولها لتسـتقر فى مقاعدها وتحافظ من أجـل راحة الجماهير على استمتاعهم بمشاهدة العرض المسرحى فى حالة نفسية طيبة ، وعادة ما تكون هـذه الموظفة من دارسـات الفلسفة أو علم النفس أو الألسن أو الاجتماع ، وقيامها بهذا الدور فى المسرح انما هو تكريم آخر للمتفرج واحتراما لراحته وحـلا لمشاكل قد تنشـأ بحكم طبيعة العمـل فى المسرح من تضارب فى أرقام التذاكر او لتكرار لها أو خطأ موظف أو عدم انتباه من متفرج .. كل هذه المشاكل يمكن أن تحل وداخل المسرح وقبل أن تتفاقم المشاكل فى الصالة والجمهور يترقب بدء العرض المسرحى .

وعادة ما تحجز ادارة المسرح ١٠ مقـاعد لدى هذه الموظفة يطلق عليها (مقاعد الاحتياط) ليمكنها التصرف العاجل السريع دون الرجوع الى المدير أو غـيره فى حل هذه المشاكل فلديها حرية التصرف بمـا يحفظ للجماهير مكانتها وكيانها ، فضلا عما تتمتع به هذه الشخصية من قدرة على اشعار المتفرج بالراحة وبعظمته كمتفرج ليكون زبونا جديدا فى مسرحها من خلال كلمة مهذبة أو ابتسامة عذبة .

وأما الشطر الثانى من دور الجمهور فى المسرح فهو يقع

على عاتق الجماهير نفسها ، فلا قزقزة لب ولا ترانزستور ولا تزاحم أو اندفاعات نحو (البلاسير) عامل اجلاس الجماهير فى مقاعدها ولا أحاديث أو دردشة اطلاقا أثناء العرض المسرحى ولا ضحكات هستيرية أو خارجة أو غير طبيعية ولا تعليقات بين المشاهد والممثل او بين المتفرج والمتفرج أو بين المتفرج والممثل الذى أحيانا ما يأتى من صالة الجمهور . . وانما احساس من جانب الجمهور بالالتزام فى جدية تعادل جدية الممثل نفسه .

والجماهير لا تحيى الممثلين الا فى نهاية العرض المسرحى صدقا منها ورغبة فى عدم مضايقة الممثل وشغله عن عمله فور ظهوره وتأكيدا منها له فى نفس الوقت انها انما تصفق له فى النهـــاية كشخصية مسرحية وليس كشخصـــية ذاتية . .. انهم يصفقون له فى النهاية لأنه استطاع ان يمثل الشخصية ومن خلال اقتناعهم بذلك فيكون التصـــفيق تصفيق المقتنع ولا يصفقون له فى البداية لأنه بدأ الشخصية وبدون أى اقتناع طالما انه لم يحدث تمثيل ولم يبدأ الممثل عمله بعد . ان مغزى التصفيق هناك قائم على الموضوعيات الفنية وليس على التحيات .

والتصفيق فى أول المسرحية أو عند ظهور الممثل يفضح عقليات الجماهير كما يولد اشمئزازا أو قل استخفافا بعقول المصفقين . . هذا الاحساس يتولد بالفعل لدى الممثل الذى يعرف تماما انه عند دخوله لم يكن قد قدم شيئا بعد ولم

يفصح عن الشخصية التى سيمثلها فاذا سمع التصفيق له شخصيا عرف أنه تصفيق زائف .

وبعد المسارح يكتب ملحوظة تقـــول « التصفيق فى نهاية المسرحية » .. وهذه المتعة وهـــذا الانقطاع الذى يحدث عادة بين الجماهير وبين نفسها وقت دخـــول قاعة صالة المتفرجين ثم هذا العود الى الحالة الأولى قبل دخول المسرح والفترة التى بينهما ، فترة العرض المسرحى انمـــا تكون حالة نفسية غريبة تقنع الجمهـــور المشاهد تحت رقابتها ، وهذه الحالة على الصورة الموضحة هى بمثابة حيز محدود من الزمن محاط بكل أنواع الجد والاحترام ، وهو ما يولد المتعة لدى المشاهد ، فييسر له ذلك مستقبليا أن يناقش ما شاهده أو أن يعارضه أو يؤيده حسب ما يرى وحسب ما يخرج به من العـــرض المسرحى .. ان لحظة التصوف التى يدخل فيها المشـــاهد هى لحظـــة يقظة الوجدان ، وهى لحظة الحياة العظيمة .. حيـــاة المسرح الأصيلة الساحرة .

الأجور والمعاملات :

يحاول المسرح الاشتراكى الى جانب ايجاد المجال لكل العاملين به أن يؤدى كل واجبه فى حدود الامكانيات المطلوبة التى تناسب العمل وقيمته ، ولذلك ترى النظم أن أعظم ضمان لاستقرار الفنـــان هو أن يخصص له دخل ثابت

يستطيع أن يسد أوده يتقاضاه شهريا أو كل خمسة عشر يوما حسب ما تقضى به اللوائح المالية المتفق عليها .

وتشجيعا من المشرع للاقبال على العمل واغراء الممثلين والعاملين فانه يرى أن يمنح المخرج او الممثل او مهندس الديكور او واضع الموسيقى أو المترجم أجرا آخر عندما يشترك فى عمل من الأعمال وبقدر متوسط يمنح للواحد عن العمل الواحد كاخراج مسرحية أو تمثيل دور أو تصميم مسرحية أو وضع موسيقى ما يوازى ١٠٠ جنيه مصرى .. وسر هذه المكافأة الخاصة التى تمنح عند العمل هى تشجيع الفنان على قبوله العمل رغم أنه عامل بالدولة وعدم الهروب منه طالما أنه يتقاضى مرتبا ثابتا فى الدولة ، وبعض الدول الاشتراكية لا تعمل بهذا النظام وانما تكتفى بالمرتب الشهرى الممنوح لفنانيها . ولقد حقق هذا النظام اغراضا كثيرة أثبت فيها العاملون فى المسرح حبهم وتفانيهم ومدى ايمانهم بالرسالة العميقة التى يضطلعون بها .

والمشرع قد قسم الوظائف الفنية لجميع العاملين بالمسرح على اختلاف درجاتهم ومهنهم وحسب طبيعة الأعمال ووضع لهم كادرا خاصا يبدأ بمرتب معين وينتهى بمرتب معين وراعى فى وضعه للكادر التطور التسلسلى للوظيفة ومكافأة مدة الخدمة وعمل حساب الترقيات

الاستثنائية التى ترتكز على نتائج العمل وحده ولم يترك المشرع نقطة الا بحثها وشرعها بقوانينه .

فحدد مرتب المدير الفنى بما يعادل ٨٠ جنيهــا للفئة ا ، ٦٥ جنيها للفئة ب ، ٥٥ جنيها للفئة جـ .

وحدد مرتب المخرج الأول بما يعادل ٨٠ جنيها للفئة ا ، ب ، جـ .

وحدد مرتب المخرج بمــا يعادل ٦٠ جنيها للفئة ا ، ٥٠ جنيها للفئة ب ، ٤٠ جنيها للفئة جـ .

وحدد مرتب مساعد المخرج بما يعـــادل ٤٠ جنيها للفئة ا ، ٣٠ جنيها للفئة ب ، ٢٦ جنيها للفئة جـ .

وحدد مرتب مصمم الملابس ومصمم الأزياء بما يعادل ٦٥ جنيها للفئة ا ، ٤٨ جنيهــــا للفئة ب ، ٣٥ جنيهــــا للفئة جـ .

وحدد مرتب الدراماتورج (رجل الدراما بالمسرح) بما يعادل ٤٨ جنيها للفئة ا ، ٣٢ جنيها للفئة ب ، ٢٨ جنيها للفئة جـ .

وحدد مرتب الملقن بما يعادل ٤٠ جنيهـــا للفئة ا ، ٣٢ جنيها للفئة ب ، ٢٨ جنيها للفئة جـ ، ونفس المرتب حدده لقائد العرض المسرحى (مدير المسرح) .

وغير ذلك من الوظائف الخاصة بباقى الطاقم الفنى كما احتوى القانون المنظم على تحديد اجور الراقصين وقائدى

الأوركسترا وعمال المسرح ومهندسي الاضـــاءة والمبالي والموظفين وغيرهم .

وحدد القانون أيضـــا معاملة طلبة معهـــد التمثيل والأكاديميات الفنية الذين يشتركون فى العروض المسرحية ونص على أن يكونوا من طلبة السنة الثانية والسنة الثالثة فقط ورفض اشراك طلبة السنة الأولى ليتفرغوا لاستقبال الدراســة فى أول سنة دراسية لهم وحتى لا يشغلهم عن دراستهم كما رفض طلبة السنة الرابعة ليتفرغوا بدورهم أيضا لسنة التخرج .

وعامل الباقين عن اشتراكهم فى الليلة الواحدة بمـا يعادل ٨٠ قرشا عن الحفلة الواحدة ، كما نص القانون على الاستعانة بطلبة قسم الاخراج فى المعاهد الفنيـــة العالية والأكاديميات الفنية ويمنح الواحـــد عند انتهاء المساعدة فى الاخراج ما يعادل ١٠ جنيهات وأجر يومى قدره ما يعادل ٨٠ قرشا عن مراقبة العرض المسرحى من الصالة بالنسبة لطلبة السنة الثالثة قسم الاخراج ، وما يعادل ١٥ جنيها مصريا واجر يومى قدره ما يعادل ٨٠ قرشا عن مراقبـة العرض المسرحى من الصالة بالنسبة لطلبة السنة الرابعة قسم الاخراج .. وقسم الاخراج لا يشرك طلبة السنة الأولى والثانية فى مساعدة الاخراج بالمســـارح . وحدد القانون سريان هذه القواعد على جميع مســـارح الدولة سواء كانت بالعاصمة أو بالأقاليم .

المسرح للمسرحيين :

شعار ترفعه كل مسارح الدول الاشتراكية .. ذلك لأن الاختصاص هو الأصل وكذلك التخصص خاصة فى الأعمال الفنية ... وشعار المسرح للمسرحيين يوصل لنتائج هامة خاصة فىالمعاملات اليومية والمعاملات الفنية . فلا يفهم نفسية الممثل ولا طريقة التعامل مع الفنان الا فنان مثله .. وقد يكون هذا الفنان مخرجا أو ممثلا أو مهندسا للديكور ولكن الأولين هما أقدر الناس على فهم طبيعة الفنان ومشقاته ومزاجه وحقيقة حالاته النفسية أثناء العمل .

وخطر الدخيلين على المسرح أمر معروف منذ القدم لأن الذى لا يحس بطبيعة عمل الممثل والمخرج وهما اشق الأعمال فى المسرح لا يمكن له بأية حال من الأحوال أن يبدأ التعاون معهما أو مع غيرهما من بقية طاقم المسرح ولا حل مشاكلهم . ثم ان غير المسرحيين الذين يتسلقون ويتقربون للمسرح ويحاولون الوصول الى وظائفه انما هم فى الحقيقة أبعد ما يكونون عن الفن . ويكاد النظام الذى أخذ به المسرح الاشتراكى من وضع المسرحيين فى مناصب القيادة منفذا فى معظم الدول الاشتراكية وفى ٩٠ ٪ من مسارحها . ويؤكد المخرجون والممثلون القائدون لحركة مسارحهم انهم

يعملون بنفس الحماس الذين يقودون به حياتهم الفنية كممثلين أو كمخرجين وذلك لارتباطهم الحقيقى بحياة المسرح وفن المسرح مما يجعلهم لينين فى حل المشاكل وقادرين فى الوقت نفسه على تطويع القضايا دون الاخلال بوجهات النظر الفنية للمخرجين والممثلين زملائهم . ولقد حذر نميروفتش دانتشنكو فى كتابه « مسرح الحقيقة » من خطر الادباء وأدعياء الفن وخطر وصاياتهم الأدبية موضحا الأساليب اللاانسانية التى يتخذونها أحيانا لاثبات أنفسهم .. ذلك لأن حب المسرح الحقيقى لا يستطيع أن يكمن وأن يستقر فى نفس بالقدر الذى يحسه المخرج او الممثل الفاهم المقدر للأحاسيس الفنية والتطلعات التقدمية لمراحل الفن وآفاقه .. ذلك لأن غير المسرحيين انما يسيرون المسرحية فى طريق من البيروقراطية التى لا اثر لها فى المسارح الاشتراكية .. لأن الدولة الاشتراكية تعطى حرية الاستقلال التام فى كل مسرح للجنة ثلاثية تحدثت عنها فى بداية كتابى وهذه اللجنة هى المسئولة مسئولية كاملة أمام الوزير المختص وحسب نص القانون ايضا أن المكاتبات الفنية فى المسرح والجهات الرسمية تتبادل فى ظرف ٤٨ ساعة للرد فى حالة (مستعجل) و ٢٤ ساعة للرد فى حالة (حالا) . والمسرح الاشتراكى أعطى سلطة الوزير المختص للمدير الفنى للمسرح للتصرف داخل حدود مسرحه فى بعض الحالات المستعجلة التى تقتضيها

أحيانا ظروف العرض المسرحى .. وكل هذه السلطات مكفولة ومعترف بها ويجرى التنفيذ بها حاليا ـ ذلك لأن قوانين المسرح قد أكدت الفوارق بين حياة المسرح غير العادية وبين الحياة العادية والتى لا توافق أبدا حياة المسرح التى تسير بعجلة أخرى غير التى تسير بها عجلة الروتين فى دواوين الحكومة .

المسرح فى بلدنا

والمسرح فى بلدنا ظاهرة تكاد تكون حديثة ليس لها جذور تمتد الى مئات السنين شأنه فى ذلك شأن المسارح الأوربية مثلا .. ولا ينقص ذلك من شأن مسرحنا بل يزيده أملا يرتبط بالتفاؤل .

وانعكاس الحياة السياسية البغيضة وآثارها قبل الثورة المصرية طبعت المسرح المصرى بل دمغته بآثار المستعمر وأخلاقه وطباعه ونفوذه الوهمى .. وليس مسرحنا وحده هو الذى عانى من هذه الظاهرة .. ولكن أغلب مسارح العالم التى عاصرت ظروفا كظروفنا او شبيهة بها سارت أيضا على نفس المنوال حتى فتحت نوافذ الثقافة عليها وانتشرت الكتب والترجمات ، وازداد التعرف على الآداب المسرحية المختلفة . وأتى ذلك بريح هبت لتمحو آثار المسرح القديم والأدب القديم الذى كان

غالبا ما ينتمى الى آداب المســتعمر الانجليزى والفرنسى وخاصة فى البلاد العربية .

ثم كانت ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ المجيدة التى حررتنا من المستعمر ومن الاقطاع ومن الذلة ممثــلة فى الغــاء الملكية ، ومن العيش فى اطارات كاذبة واهمــة لا ترضاها النفس البشرية . وبدأت هذه الثورة فى خلق فلســفات فكرية جديدة انعكست على حياتنا اليومية ، وعلى الأدب وعلى أصحاب القلم من الكتاب .. وكان من الطبيعى أن يسير الأدب داخل الركاب وأن يتطور ، وان تلغى صالات علب الليل وقاعاتها الراقصة ، وأن يبدأ البحث عن حياة جديدة للمسرح ، وعن اساليب أخرى لتطويره ليساهم فى الحياة الاشتراكية الجديدة ، المذهب الذى اختــاره شعب الجمهورية وارتضاه ووضع ميثاقه دستورا يعمــل به ، يحدد معالم طريقه السياسى والفكرى والاجتماعى .

والمسرح شأنه شأن الفروع الأخرى لا بد له من أن يظهر هذا التغيير الذى طرأ على الدولة ، فلقــد تغيرت قوانين التعليم فى بلدنا ، وتغيرت نظم الدراسة والمعاملات التجارية وقوانين القضاء أيضا من أجل ملاءمة النظريات الاشتراكية . ولكن المسرح العربى لم يتغير رغم محاولات كثيرة لتطويره ، ورغم رصد المال من جانب الدولة للنهوض

به ليصبح مسرحا على خط التحـــول الاشتراكى مجديا ونافعا .

اننـــا ندعو ــ كمخلصين لفن المسرح وخشبته ــ ان نتطلـــع فى يوم قريب الى مسرح اشتراكى أصـــيل فى جمهوريتنا العربية المتحدة .

والله ولى التوفيق .

كمال عيـــد

فهرس الكتاب

صفحة

المكتبة الثقافية

تحقق اشتراكية الثقافة

تصدرها الدار المصرية للتأليف والترجمة

توزيع مكتبة مصر — ٣ شارع كامل صدقي

صدر منها (ابتداء من أول يوليو ١٩٦٥) :

١٣٦— المدارس الفلسفية . . . للدكتور احمد فؤاد الاهواني
١٣٧— الرسول . . . . . . للدكتور عبد الحليم محمود
١٣٨— خيال الظل . . . . . للدكتور عبد الحميد يونس
١٣٩— الحشرات والانسان . . . للدكتور عفيفي محمود
١٤٠— حركة السكان . . . . للدكتور محمد السيد غلاب
١٤١— الأراضي والمجتمع . . . . للدكتور محمود يوسف الشواربي
١٤٢— ألوان من أحياء البحر . . . للدكتور محمد رشاد الطوبي
١٤٣— العرب في أوربا . . . . للدكتور علي حسني الخربوطلي
١٤٤— فلسفة اللغة العربية . . . للدكتور عثمان امين
١٤٥— الانسان وصحته النفسية . . للدكتور مصطفى فهمي
١٤٦— شيوخ العصر في الأندلس . . للدكتور حسين مؤنس
١٤٧— قصة الانسان القديم وحضارته للدكتور أنور عبد العليم
١٤٨— أسرار العبادات في الاسلام . . للدكتور عبد الحليم محمود

١٤٩ـ أضواء على الفكر العربى الاسلامى للأستاذ أنور الجندى
١٥٠ـ شـــعر المهجـر . . . . . للدكتور كمال نشات
١٥١ـ الفيروس والحياة . . . . . للدكتور عبد المحسن صالح
١٥٢ـ الاخلاق والمجتمع . . . . . للدكتور زكريا ابراهيم
١٥٣ـ نظرات فى فكر العقاد . . . . للدكتـور عثمان أمين

دار مصر للطباعة
٣٧ شارع كامل صدقي

المكتبة الثقافية

- أول مجموعة من نوعها تحقق اشتراكية الثقافة
- تيسر لكل قارئ أن يقيم في بيته مكتبة جامعة تحوي جميع ألوان المعرفة بأقلام أساتذة ومتخصصين وبخمسة قروش لكل كتاب
- تصدر مرتين كل شهر في أوله وفي منتصفه

الكتاب القادم

الفنون الشعبية في النوبة

سعد الخادم

١٥ ابريل سنة ١٩٦٦



مكتبة مصر
٣ شارع كامل صدقي - الفجالة